

ORO
DEL ANTIGUO PERU

ORO
DEL ANTIGUO PERU





COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU

ORO
DEL ANTIGUO PERU



Lima-Perú

COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU

ORO
DEL ANTIGUO PERU

creada y dirigida por

José Antonio de Lavalle


BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

Presentación

El oro ha sido considerado por el hombre —desde los tiempos más remotos— como el más valioso de todos los metales por su brillo excepcional y permanente. Su escasez ha contribuido adicionalmente para ser privilegiado frente a otros elementos de la naturaleza.

Los antiguos peruanos también distinguieron al oro por estas cualidades pero, además, su valor pasó a reflejarse en su cosmovisión mágico-religiosa, dentro de la cual adquirió un carácter sacramental. Inspirados en la relación que establecieron entre el brillo de este metal y el sol, tejieron una serie de vinculaciones entre ambos que los conectaban haciendo de uno, donación divina del otro, el oro habría sido el producto de la solidificación de las lágrimas derramadas por el Dios Sol a su contacto con la tierra.

De esta devoción por el oro ligada al culto solar, los antiguos peruanos nos han dejado un extraordinario testimonio. Este no sólo impresiona por su número sino principalmente por la sofisticada técnica del trabajo y por la variedad de las formas obtenidas.

A través de las ilustraciones del presente libro, se podrá apreciar un muestrario considerable de objetos de arte trabajados en oro por

estas civilizaciones ancestrales y valorar los procedimientos puestos en práctica para la mejor utilización de este metal precioso.

Auténticas obras de arte cuya confección se remonta al primer milenio antes de Cristo, tal como lo revelan los recientes hallazgos en Kunturwasi realizados por los arqueólogos de la Universidad de Tokio, muestran las características inconfundibles de la Cultura Chavín en sus figuras repujadas de dioses híbridos con rasgos felinos y de aves; magníficas piezas de orfebrería Moche, Chimú, Tiahuanaco y Huari, además de otras pertenecientes a culturas diversas.

En su mayoría se trata de joyas e ídolos rescatados en el presente siglo y que formaban parte de ajuares funerarios de nobles personajes. Se hallan ausentes o en muy pequeña cantidad testimonios de la metalurgia del periodo incaico. Durante éste los objetos áureos de procedencia Chimú fueron fundidos para elaborar otros nuevos, que representaban a los dioses del Cusco y que por ende estaban destinados al culto. Posteriormente esas imágenes se disolverían en lingotes, en hornos improvisados en Cajamarca, teniendo como destino final la acuñación de monedas que circularon y se dispersaron por todo el mundo.

Sobre estas particularidades y los secretos técnicos empleados por los orfebres peruanos nos ilustran los autores que colaboran en el presente libro, todos ellos distinguidos estudiosos del arte precolombino del Perú y a quienes expresamos nuestra gratitud por su valioso aporte.

Con ORO DEL PERU ANTIGUO, el Banco de Crédito se complace en presentarles el XIX volumen de la colección Arte y Tesoros del Perú, que publicada desde 1972 tiene como propósito contribuir a la difusión de los valores de la rica herencia cultural de nuestro país.

DIONISIO ROMERO SEMINARIO
PRESIDENTE DEL DIRECTORIO

Contenido

Agradecimiento

El Banco de Crédito del Perú y los editores agradecen a las instituciones peruanas, museos del extranjero y a los coleccionistas privados por haber permitido reproducir piezas de sus respectivas colecciones, asi mismo a las personas cuya colaboración ha hecho posible la realización de este libro.

Roxana Aguirre Regalado
Alicia Benavides
Asociación Cultural Enrico Poli
Hayin Belity
Elizabeth Boone
Carol H. Callaway
David Garza Laguera
Colección Hugo y Elsa Cohen
Colección Jan Mitchell, New York
Colección Nelson Rockefeller, New York
Dumbarton Oaks, Washington
Dudley P. Allen
André Emerich
Beatriz Epstein
Javier Ferrand
Ulrich Hoffmann
Dora Janssen
Julie Jones
Justin Kerr
Oscar Landman
Isabel Larco de Alvarez Calderón
Emile Deletaille
Edward Merrin
American Museum of Natural History, New York
Museum of the American Indian, New York
Museo Enrique Brunning de Lambayeque
The Cleveland Museum of Art
Museo Rafael Larco Herrera
Gloria Mallma Tori
Linden Museum, Stuttgart
Metropolitan Museum of Art, New York
Museo del Banco Central de Reserva del Perú
Museo Nacional de Antropología y Arqueología
Museo de Oro del Perú
Jaime Mujica Diez Canseco
Miguel Mujica Gallo
María Victoria Mujica de Pérez Palacios
Yoshio Onuki
Enrico Poli Bianchi
Daniel Rifkin
Anthony Roeckl
Hermilio Rosas La Noire
Enrique Santa Cruz Pimentel
University of Tokio, Department of Cultural Anthropology
Napoleón Valdéz Ferrand
Diego Veintimilla
Banco Wiese
Guillermo Wiese de Osma

Mapa Arqueológico.


ECUADOR
COLOMBIA
BRASIL
BOLIVIA
CHILE
OCEANO PACIFICO
IQUITOS
TUMBES
GARBANZAL
PIURA
VICUS
FRIAS
LAMBAYEQUE
CHICLAYO
BATAN GRANDE
CHONGOYAPE
CORBACHO
CAJAMARCA
CHACHAPOYAS
PAJATEN
PACASMAYO
TEMBLADERA
PUEMAPE
HUACA PRIETA
EL BRUJO
CHANCHAN
TRUJILLO
VIRU
CHIMBOTE
SECHIN
CASMA
LAS HALDAS
EL CASTILLO
HUARMEY
HUARAZ
WILKAWAIN
CHAVIN DE HUANTAR
KOTOSH
HUANUCO
PARAMONGA
LAURICOCHA
LIMA
PACHACAMAC
PURUCHUCO
WARIWILCA
HUANCAYO
CHILCA
ASIA
PIKIMACHAY
AYACUCHO
VILCASHUAMAN
ANDAHUAYLAS
WAYWAKA
ABANCAY
MACHUPICCHU
CUZCO
PARACAS
PISCO
ICA
OCUCAJE
CHIQUERILLO
CALLANGO
COLLUNGO
NASCA
CAHUACHI
PUCARA
SILLUSTANI
PUNO
LAGO TITICACA
CASAPATAC
OCOÑA
CERRO BAUL
MOQUEGUA
TOQUEPALA
TACNA
● CIUDADES ACTUALES
▲ SITIOS ARQUEOLOGICOS AURIFEROS E IMPORTANTES
ALTURA EN METROS
5000
4000
3000
2000
1000
0

LAS CULTURAS EN

EDAD	ETAPAS	PERIODOS	NORTE: COSTA	NORTE: SIERRA CAJAMARCA	NORTE: SIERRA HUARAZ	NORTE: SELVA
1530	IMPERIO TAWANTINSUYO	III - HORIZONTE INCA	INCA	INCA	INCA	CONGON
1400						
1300	ESTADOS REGIONALES	SEGUNDO DESARROLLO REGIONAL	LAMBAYEQUE	CAJAMARCA		PAJATEN
1200			CHIMU	IV		
1100	WARI	II HORIZONTE PAN ANDINO WARI	TIAHUANACO WARI	WARI CAJAMARCA III	WARI WILLKAWAIN	KUELAP
1000						
900			TOMABAL WARI			
800					RECUAY	
700						
600	CULTURAS REGIONALES	PRIMER DESARROLLO REGIONAL	V			
500			IV	CAJAMARCA I - II		
400			III			
300			MOCHE			
200			II			
			I			
D. de C. / A. de C.		TRANSICION FORMATIVO FINAL	FRIAS VICUS VIRU SALINAR	LAYZON	HUARAZ	
400	FORMATIVO	I HORIZONTE PAN ANDINO CHAVIN	CHONGOYAPE ETEN	KUNTUR WASI UDIMA	CHAVIN	
600				HUACA LOMA PACOPAMPA	ROCAS	
800			PURULEN			
1000			JEQUETEPEQUE			
1200		FORMATIVOS REGIONALES PRE CHAVIN	CUPISNIQUE CABALLO MUERTO SECHIN	PANDANCHE	CHAVIN OFRENDAS	
1400						
2000			CHAO GUAÑAPE			
3000	ARCAICO	AGRICULTORES PRE CERAMICOS PASTORES	ALTO SALAVERRY HUACA PRIETA		KISHKI PUNKU	
4000						
5000		RECOLECTORES HORTICULTORES				
6000	LITICO		PAIJAN		GUITARRERO	
8000		CAZADORES HORTICULTORES				
10 000 a más		CAZA ANIMALES EXTINGUIDOS RECOLECTA DE PLANTAS				

EL ANTIGUO PERU

CENTRO			SUR			CARACTERISTICAS
…TA	HUANUCO	SIERRA AYACUCHO	SIERRA CUZCO	COSTA	ALTIPLANO	
…A	INCA	INCA	INCA	INCA	INCA	Síntesis y expansión continental de uno de los más grandes imperios de la humanidad.
…CAY		WANKA CHANKA	INCA PROVINCIAL	ICA	MOLLO	Diversidad, máximo apogeo de técnicas de irrigación y cultivo. Grandes construcciones urbanas. Sistema económico y social muy complejo de alta especialización de trabajo y control administrativo y estatal.
…MAC		WARI	TIAHUANACO WARI	WARI ATARCO	TIAHUANACO EXPANSIVO	Síntesis y expansión central andina, religioso o militar (¿) Planificación urbana con grandes centros administrativos y caminos. Jerarquías sociales y ocupacionales demarcadas. Extraordinario desarrollo agrícola, ganadero y técnicas metalúrgicas.
		AYACUCHO HUARPA	HUARU	IV III NAZCA	TIAHUANACO III - IV	Diversidad, gobiernos locales y regionales, culturas "Clásicas" de singular desarrollo artístico. Inicio de grandes obras de irrigación. Crecimiento demográfico. Poblaciones urbanas y semi-urbanas, Jerarquías sociales marcadas. Metalurgia ampliamente desarrollada en plata, cobre, aleaciones, dorado y variadas técnicas
…AR		→ RANCHA		→ II I	TIAHUANACO → I-II	Cambios en la organización social. Declinación de grandes centros religiosos. Centros poblados civiles. Arte sencillo, estilos transicionales locales. Dominio de metalurgia en plata, cobre dorado y aleaciones. Orfebrería desarrollada.
…E	SAN BLAS CHAVIN KOTOSH	CHUPAS WICHQANA	CHANAPATA	OCUCAJE PARACAS KARWAS	PUCARA CHIRIPA	Alta cultura. Técnicas de cultivo desarrolladas y diversificadas. Culminación, síntesis y expansión religiosa unitaria en gran parte del territorio peruano. Santuarios jerarquizados. Arquitectura Monumental en piedra o barro. Escultura lítica. Organización social compleja. Arte elaborado y vigoroso. Trabajos de orfebrería e inicios de metalurgia en plata, cobre y cobre dorado.
…N …AY …S	WAIRA JIRKA				QALUYO	Agricultura desarrollada, cultivo de casi todas las plantas alimenticias e industriales conocidas. Empleo de cerámica y arte orfebre, vida de aldeas organizadas. Centros ceremoniales complejos. Inicios de la alta cultura.
…SO	MITO	CUNAS		HACHA		Domesticación desarrollada de plantas y animales, pesca, vida en aldeas, construcción de templos.
…TO				OTUMA CABEZA LARGO	ICHUÑA	Domesticación progresiva de plantas, animales y primeras agrupaciones de viviendas sencillas.
…RIO	LAURICOCHA III LAURICOCHA II			SANTO DOMINGO		
…AL …DO …ROS					VISCACHANI	Cacería de venados, auquénidos, animales menores y recolección de vegetales. Vida en campamentos.
	LAURICOCHA I					Cacería de animales extinguidos. Vida en campamentos estacionales, abrigos o cuevas.

Orfebrería del Formativo

Walter Alva

BREVE NOTA INTRODUCTORIA

La labor orfebre, al igual que la cerámica, constituye uno de los indicadores culturales importantes en casi todos los pueblos de la antigüedad. El oro está en el origen de la civilización, puntualiza acertadamente Humboldt.

En el territorio actual del Perú, uno de los centros generadores de alta cultura, el intenso y especial trabajo de extracción, procesamiento y uso de este metal, durante la época pre-hispánica, dio lugar a uno de los grandes mitos de la humanidad, creado y alentado por los conquistadores hispanos cuya posesión motivó en gran medida su empresa, poniendo en dramática evidencia el diferente esquema valorativo de estos dos mundos frente al precioso metal: Divisa de poder económico-mercantil para los europeos y símbolo socio-religioso para los antiguos peruanos quienes lo emplearon para objeto de culto y ornamentos, indicadores del rango de sus jerarcas y sacerdotes. Rey de los metales llamábanle los unos y sudor del sol los otros.

Resultará una difícil tarea tratar exhaustivamente el tema de la orfebrería durante el Período Formativo, que como su denominación lo explica comprende un largo y problemático lapso histórico de invención, surgimiento y estabilización de tecnologías, artes y formas de organización complejas con todos sus discutibles enfoques conceptuales y vacíos en la investigación existentes. Justamente es en este período cuando se fijan las tendencias ideológicas, que en cierto modo condicionaron el desarrollo tecnológico no sólo de la orfebrería andina, sino también de la metalurgia, entendiendo que el uso del oro desencadenó posteriormente este desarrollo.

Examinar las características de las tempranas creaciones orfebres andinas desde sus orígenes hasta los desarrollos regionales tempranos identificados con culturas clásicas del antiguo Perú, implicaría un recuento de apreciaciones tecnológicas y estilísticas conocidas en la literatura arqueológica peruana y probablemente emitidas con mayor conocimiento que el nuestro. Sin embargo, he aceptado la gentil invitación del editor de esta pulcra y antológica serie de obras de arte del Antiguo Perú, editadas por el Banco de Crédito, con el

propósito de comentar algunos novedosos materiales arqueológicos que con gran esfuerzo y mérito han logrado reunirse apelando a la sensibilidad de museos y numerosos coleccionistas de arte peruano que han alcanzado singulares testimonios fotográficos del mundo entero. Evidentemente este material para cualquier estudio posee limitaciones propias, inherentes a su naturaleza, inaccesibilidad y origen, entendiéndose que procede íntegramente de la intensa actividad de excavaciones clandestinas de las últimas décadas en el territorio peruano, especialmente en la Costa y Sierra Norte. La mayoría de ellos arrancados de su contexto original, carecen de datos precisos de procedencia y asociación, formando el inmenso bagaje cultural flotante que integra colecciones públicas y privadas de arte pre-hispánico. Si bien gran parte de su valor documental está perdido, no pueden ser estos testimonios ignorados, así como tampoco puede justificarse su extracción profana. Presentar estos materiales como deslumbrantes testimonios del arte, ingenio y creatividad de los remotos pueblos del antiguo Perú, aparte de brindarnos una más amplia gama de materiales de estudio a arqueólogos, historiadores de arte, y antropólogos, debe servirnos también para reflexionar sobre la inmensa cantidad de datos arqueológicos que cada día se pierden. Aprecio la sinceridad de quienes con cariño y buen gusto colectan estas obras y permiten su presentación, pero apelo a la necesidad de estimarlas fundamentalmente como documentos, evitando en adelante la indirecta e irreparable alteración de las páginas inéditas de nuestra historia que aún quedan en el suelo del Perú.


Lám. 1

Origen y consideraciones generales

Deslumbrante, inalterable y puro como un don de la naturaleza, el oro debió presentarse solo.

Para el arcaico poblador andino descubrir las propiedades del oro fue probablemente un suceso tan espontáneo, circunstancial y mágico como en su momento la germinación de las semillas. Su existencia metálica en estado nativo, fácilmente distinguible en las orillas de ríos o terrenos aluviales, debió cautivar la atención como pequeños guijarros que lejos de partirse al golpe, se estiraban y doblaban. No sería extraño que en esta condición pueda documentársele como curioso amuleto de los más remotos pobladores andinos especialmente en las zonas donde de modo natural abunda.

La compleja conformación geográfica del territorio de los Andes Centrales que integran el actual Perú presenta también una inmensa variedad de yacimientos minerales entre los que se encuentran las formaciones auríferas de cordillera, costa y llanura amazónica muchas veces como depósitos aluviales. Estos últimos constituyeron sin duda la principal fuente de obtención del precioso metal por parte de las más antiguas culturas peruanas. No cabe la menor duda de que el desarrollo de las técnicas extractivas y procesamiento del oro se encuentra vinculado al nivel de desarrollo de los grupos humanos. No en vano el auge de la actividad orfebre se produce durante el Formativo Medio y Superior, es decir a partir de la mitad del segundo milenio antes de Cristo hasta los albores de nuestra era. Sin embargo, la disponibilidad inmediata del metal y su fácil obtención directa o indirecta a través del comercio, debe estimarse también como un factor importante.

En el nivel actual de las investigaciones arqueológicas los testimonios más antiguos de labor orfebre se encuentran en Waywaka, una pequeña localidad cercana a la ciudad de Andahuaylas, donde su descubridor (Grossman

LAM. 1. FORMATIVO.
Costa Norte A. Ornamento en forma de felino.
Oro laminado, repujado y recortado.
10.4 x 7.5 cms.

LAM. 2. FORMATIVO.
Chongoyape. Corona. Oro laminado y repujado.
Representación de deidad con cetros.
24 cms.



Lám. 2

1972), documentó finas laminillas de oro trabajado y un interesante juego de herramientas para laminar metal, asociado a contextos funerarios fechados alrededor de 1,500 a.C., junto a ellos se encontraban restos alfareros con "cerrada semejanza o parecidos a las más tempranas formas de Ancón y Rímac en la Costa Central", así como diminutas cuentas de lapislázuli —o mejor crisocola— (Ruppert-1983) que reflejarían un amplio radio de conexiones culturales.

Aparentemente en la zona la tradición orfebre no fue continuada ni mantenida, luego vienen en el registro arqueológico las elaboradas manifestaciones norteñas comúnmente asociadas al fenómeno Cupisnique y Chavín.

Subiendo a una perspectiva más amplia y general, todos los especialistas que han tocado el tema orfebre y metalúrgico del antiguo Perú concuerdan en la existencia de dos grandes regiones o centros de desarrollo: uno en la Costa Norte y otro en el Sur de los Andes Centrales.

Una visión de los yacimientos con testimonios orfebres del Formativo y aun de otras épocas, arroja un revelador balance: casi la totalidad de ellos se ubican en la Costa Norte desde la zona de Huarmey hasta Piura, concentrándose en la actual de Lambayeque, cuyas fronteras naturales y tradicionales son al sur el valle de Jequetepeque y el gran desierto de Sechura por el norte. Este fenómeno tendría su explicación en el extraordinario potencial agrícola que permitió el temprano surgimiento de organizaciones complejas basadas en el riego artificial del desierto costeño, con obvios excedentes productivos y fluida conexión a la Sierra colindante de Cajamarca, cuya baja cordillera posibilitó a su vez los contactos con la vertiente oriental y el llano amazónico. A lo largo de todos los Andes, aquí se encuentra el itsmo más corto entre los ecosistemas del Pacífico y del Atlántico. Su rol estratégico como corredor de contactos culturales y comerciales es evidente y debe considerarse en cualquier estudio histórico. Para el tema de la explotación aurífera que nos ocupa, cabe recordar que las arenas auríferas de San Ignacio, Chinchipe y el Alto Marañón constituyen hasta hoy importantes formaciones auríferas de extracción simple y en las cadenas montañosas de Cajamarca se encuentran también vetas de plata y cobre de gran pureza que debieron propiciar el posterior desarrollo de la metalurgia.

Lamentablemente durante las últimas cuatro décadas esta región ha sufrido con mayor intensidad el saqueo masivo de sus yacimientos arqueológicos, procediendo de aquí también los más numerosos y singulares testimonios que vienen cambiando radicalmente el panorama de la arqueología andina. La existencia de la cultura Vicús y los extensos cementerios formativos del valle Jequetepeque y Zaña cuyos ejemplares artísticos han colmado colecciones y museos, son un fiel testimonio de la intensa dinámica cultural que caracterizó a estos valles costeños en las épocas de la naciente civilización andina. Originales tendencias estilísticas en la cerámica y variada temática iconográfica puede apreciarse en los materiales eventuales publicados. Resulta evidente que en este furor profano se tocaron también hallazgos de ricos ajuares funerarios conteniendo piezas de oro muy escasamente difundidas y presentadas con gran esfuerzo compilatorio en el presente volumen. Algunas constituyen inéditas y extraordinarias novedades arqueológicas, otras, pese a conocerse, no fueron adecuadamente publicadas y formando parte del tema ayudarán a su mejor comprensión.

LAM. 3. FORMATIVO.
Costa Norte C. Frontal. Representación de deidad flanqueada por dos seres mitológicos. Oro laminado y repujado.
44 x 18 cms.

LAM. 4. FORMATIVO.
Costa Norte B. Ornamento. Oro martillado, repujado y recortado. Representación de dos felinos rodeados de serpientes. Posiblemente parte de frontal.
15 cms.


Lám. 3


Lám. 4

De nuestra parte, con la modesta experiencia y conocimiento del trajinar en la arqueología regional, hemos tratado de acopiar toda información referencial posible a fin comentar sus características, inter-relaciones y comparaciones con materiales conocidos o hallazgos arqueológicos.

Récord arqueológico

Los testimonios gráficos disponibles y presentados constituyen una selecta pero representativa muestra de las creaciones orfebres del Formativo que cubren su más amplia gama cronológica y estilística. Sin embargo, estimando su procedencia de contextos funerarios elitarios, es razonable suponer que pertenecen a unidades históricas cortas, específicas y aisladas. Con este criterio y a fin de facilitar la discusión y ordenamiento secuencial, hemos tomado como tales sólo agrupaciones de reconocible procedencia y asociación, separando prudentemente materiales individuales. Los yacimientos-tipo de origen son también brevemente descritos y explicados con los márgenes de aproximación posible por la variada y singular información manejada.

Chongoyape

De las proximidades de este pueblo ubicado a 60 kms. del litoral, en la parte media del valle de Lambayeque, proceden dos conjuntos de objetos de oro descubiertos circunstancial y anecdóticamente por el año 1928-29 (Tello 1927), conocidos y mencionados en la literatura arqueológica como ejemplos típicos de la orfebrería Chavín en términos de difusión del estilo y tecnología. Su mayor parte, originalmente en manos de los dueños de la hacienda donde fueron descubiertos, se encuentra hoy en el *Museum of the American Indian.*

El lapso y referencias de los hallazgos demuestran su correspondencia a dos ajuares funerarios importantes y bien diferenciados. Lothrop (1941-1951) describe ampliamente ambos conjuntos. El primero —que denominaremos Chongoyape A— pertenecería a un personaje masculino, comprendiendo en total: tres coronas, una banda, dos depiladores, cuatro orejeras sin decoración, y siete orejeras decoradas, evidentes ornamentos religiosos y de *status*. Las especies ornamentadas fueron trabajadas sobre láminas más o menos gruesas que denotan un enérgico repujado, producto de experiencia en el manejo del metal.

La temática iconográfica en la corona cilíndrica alta consiste en tres cabezas felínicas de perfil enmarcadas por serpientes, los diseños —pese a su simetría— son ligeramente redondeados en sus ángulos y relieve, característica compartida también por las otras dos prendas de cabeza. La segunda (lámina 2) representa una divinidad de pie con cetros en las manos que recordando al ''Dios de la varas'' (Rowe 1973) no parece resultar tan tardía como se supone. Las serpientes estilizadas de la tercera corona son también frecuentes en otras representaciones norteñas. La diadema cintada con una cabeza convencional simple, denota mucho mejor esta tendencia (lámina 6). El juego de orejeras (lámina 151) posee mayor pulcritud en el tratamiento del repujado y recorte de las láminas de oro donde se incluiría empleo de soldadura para unir las tres partes del metal con que fueron confeccionadas. Estilizadas cabezas de serpientes y perfiles felínicos, alternados con signos escalonados y volutas, se distribuyen en juegos de cuatro u ocho alrededor del círculo central. Una inteligente apreciación de Lothrop sobre el diferente diámetro se explicaría en el progresivo ensanchamiento de las perforaciones de las orejas de su propietario. El mismo autor incluye como probablemente procedentes de Chongoyape

LAM. 5. FORMATIVO.
Chongoyape. Orejera. Oro martillado, repujado, recortado y burilado. Decoración de perfiles felínicos.
12.7 y 4.5 cms.



Lám. 5

dos placas de oro adicionales (colección Bliss) que hemos preferido considerarlas en el grupo genérico de Costa Norte.

La segunda tumba (Chongoyape B), localizada algunos años más tarde, correspondería al entierro de tres individuos con un amplio y complejo ajuar, aparentemente conservado en integridad. Su inventario detallado comprende varias especies metálicas más simples y funcionales, indicando otro rango de ornamentos: una banda de oro para la cabeza, cuentas de collar, dos pectorales, anillos y alfileres. No sólo muestran cierta simplificación sino también más elaborada tecnología metalúrgica donde incluye una combinación de oro y plata que podría representar el más antiguo ejemplo de combinación bimetálica en América precolombina. Las cuentas esféricas fueron confeccionadas mediante dos tapas soldadas por sudoración y otras, de cerámica forrada con oro, representarían un curioso experimento tecnológico para producir este tipo de ornamentos. La presencia de alambre torcido, junto con diseños repujados en láminas finas y uniformes, apunta también a un momento crucial de cambios y avances en el trabajo orfebre. Las cucharas metálicas, y de piedra, un fragmento de espejo de antracita, y un mortero, parecen asociarse a rituales chamanísticos. Los elementos iconográficos clásicos han perdido carácter, coexistiendo con la tendencia naturalista del cangrejo repujado y los ceramios asociados, que hoy pueden con seguridad asignarse a fases tardías del Formativo Regional.

Sin duda, ambas tumbas corresponden a dos fases bien diferenciadas y muchas veces confundidas por quienes tratan con ligereza el tema.

En un artículo posterior (Lothrop 1951) describe un variado conjunto de objetos de oro de las colecciones Bliss, Simkhovitch y algunas de Lima. Pese a las variadas procedencias, las agudas observaciones y análisis son muy interesantes, mencionándose la presencia de pequeñas cantidades de platino en uno de los objetos de Chongoyape B que puede orientarnos en la procedencia del metal.

Valle del Jequetepeque

A mediados de la década del 60, las colecciones arqueológicas que hasta entonces contaban con escasos objetos de arte Chavín inusitadamente se vieron invadidas por decenas de ceramios que crearon una intensa actividad en el mercado de antigüedades y propiciaron durante los diez años siguientes el saqueo de probablemente los más extensos repositorios funerarios del Formativo andino. El foco inicial del saqueo, alrededor de la ciudad de Tembladera, sirvió de referencia para estos primeros hallazgos, sin embargo los extensos cementerios se extienden a todo lo largo del valle bajo y medio demostrando una sorprendente ocupación durante esta época. Entre los materiales podía observarse algunos semejantes al estilo Cupisnique del valle de Chicama (Larco 1941), otros reflejaban características genéricas al fenómeno Chavín y un tercer grupo rasgos locales que comúnmente se conocen como estilo Tembladera. Algunos ornamentos de oro de esta zona fueron publicados recientemente por Lapiner (1976) aunque el verdadero inventario de este repositorio jamás podrá conocerse (Alva 1986). En la presente muestra hemos podido segregar tres conjuntos u objetos individuales (Jequetepeque "A", "B" y "C", respectivamente). El primer grupo, que provendría de zonas cercanas a Tembladera, comprende tres emblemas pectorales de oro laminado y un juego de ornamentos rituales. El primer pectoral, en forma general de "H" se compone al igual de los demás de una sola lámina de oro con fuerte repujado desde la


Lám. 6

LAM. 6. FORMATIVO.
Chongoyape. Vincha. Oro laminado, repujado y recortado. Representación de cabeza zoomorfa. 17 cms.

LAM. 7. FORMATIVO.
Costa Norte G. Pectoral. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de cabezas felínicas "binarias" estilizadas. 32 x 25 cms.



Lám. 7

parte posterior y recorte de sus bordes (lámina 9-I). La representación central es el rostro de la deidad agnática con largos colmillos superiores y apéndice central en un trato simple que incluye las cuatro prolongaciones laterales. Considerando la forma, fragilidad del metal y el corto espacio de las dos perforaciones para sujeción, estos ornamentos debieron lucirse cosidos con nudos a una banda de tela removible (ejemplos págs. 80-100).

El segundo emblema de corte cruciforme (lámina 9-II) muestra en mejor acabado el mismo tema iconográfico ligeramente más estilizado y angular. El rombo central separa el juego de volutas perpendiculares que representarían elementos serpentiformes.

Un tercer ornamento figura como dos manos extendidas de trato realista y aislado, poco frecuentes en el arte Chavín "clásico", sin embargo, representaciones semejantes se conocen en cerámica de la época en el mismo valle. Las manos vistas por el dorso muestran las líneas de la palma en una discordancia anatómica común al arte temprano (lámina 9-III). Considerando sus características, probablemente estos ornamentos fueron utilizados en diversas ocasiones y rituales por el mismo individuo, debiendo convenir que los principales simbolismos reconocibles se orientaban en forma horizontal (como señala la disposición de las perforaciones), orden asumible para otros objetos semejantes y reflejo del sentido de bilateralidad artística y dualismo religioso.

Otro componente significativo es un collar de diecinueve cuentas trabajadas en oro que rematan en dos pendientes de turquesa (lámina 29). Al margen de su arbitraria disposición actual, las elaboradas figuraciones metálicas aluden a curiosos elementos religiosos: nueve cuentas representan tallos estilizados del cactus alucinógeno conocido como "San Pedro" de especial connotación religiosa en las culturas peruanas, las diez cuentas restantes serían vértebras de serpiente, una representación muy sugerente también en este contexto. Recientes excavaciones en el valle de Zaña permitieron registrar varios entierros tempranos, el principal (perteneciente a un anciano), contenía como ofrendas un collar de vértebras de serpiente, adornos de concha y un espejo de antracita, típico ajuar chamanístico que en este conjunto (más avanzado y reciente) fue llevado al trabajo orfebre. Un largo cetro-sonajero, una pequeña cuchara probablemente empleada para ingestión de alucinógenos y un adorno tubular de oro (no publicados), parecen confirmar la hipótesis del ajuar de un sacerdote.

Estimamos como Jequetepeque "B", un pectoral aislado procedente del mismo valle que resulta una de las piezas tecnológicas y estilísticamente más exóticas de la muestra (lámina 8). La forma general, poco típica para ornamentos de la época, fue lograda sobre láminas de oro repujadas por ambos lados, aparentemente tomando como modelo de inspiración algún adorno similar de placas de concha. El motivo central son volutas opuestas cruzadas con una boca esquematizada en un campo reticulado, diseño que hemos identificado en cerámica procedente de los valles altos de Zaña y Jequetepeque. En las filas superior e inferior van cabezas del estilo Cupisnique (de boca ligeramente vuelta hacia abajo y pupila excéntrica) alternadas con círculos concéntricos. La imitación de placas centrales lleva una curiosa decoración punteada imitando la superficie alterada de la cerámica. Este ornamento reflejaría así una creación local.

Jequetepeque "C" está representado por una banda o diadema para la cabeza, repujada por ambos lados, con tres figuraciones enmarcadas de la



LAM. 8. FORMATIVO.
Jequetepeque ("B"). Pectoral. Oro laminado, repujado y burilado. Decoración de cabezas antropomorfas y dibujos geométricos.
18 x 7 cms.

LAM. 9. FORMATIVO.
Jequetepeque ("A"). Pectorales. Oro laminado, repujado y recortado. Formas estilizadas con cabezas zoomorfas y manos.
31 x 23, 27.5 x 26.5, 24.5 x 20.5 cms.







Lám. 9



deidad felínica bastante esquematizada y de trazo geométrico, reconociéndose una boca con recodos en punta y elementos complementarios de serpientes estilizadas que evocan en términos generales uno de los dinteles del templo Kunturwasi, estimado como tardío en la secuencia del arte Chavín (Rowe 1973) y, de donde razonablemente pudo copiarse (lámina 10).

Cerro Corbacho

Lleva este nombre una emersión aislada que se ubica en la parte baja y central del valle de Zaña. En sus pendientes y flancos se encuentran restos de arquitectura monumental, cementerios y vestigios de ocupación de todas las culturas desarrolladas en el valle. Tan impresionante como su extensión, resulta el saqueo masivo al que fue sometido durante las últimas dos décadas este yacimiento. De la población lugareña se conoce que alrededor del año 1973 un grupo de profanadores localizaron y saquearon una importante tumba conteniendo muchos objetos de oro "Chavín" que, adquiridos por un comerciante local, terminaron en colecciones de Lima y Europa. Por los datos recabados y la información gráfica disponible, puede estimarse que se habría tratado de uno de los más grandes, complejos y ricos ajuares funerarios elitarios del Formativo, comprendido: ornamentos, adornos personales y emblemas religiosos trabajados en oro; pertenecientes a un alto dignatario de la época y del valle, aparentemente sepultado en una cámara funeraria decorada con exquisitas policromías. Fragmentos destrozados fue posible reconocer con estupor aún el año 1978. Las características y lapso del saqueo no permitieron mayor información específica, sin embargo podemos considerar que el material gráfico reunido por los editores representaría la mayor parte del hallazgo. En términos

LAM. 10. FORMATIVO.
Jequetepeque. Banda, diadema. Oro laminado y repujado. Representación de cabezas felínicas estilizadas.

LAM. 11. FORMATIVO.
Cerro Corbacho. Disco pectoral. Oro laminado y repujado. Representación de personaje flotante aparentemente ingiriendo el cáctus "San Pedro", rodeado de serpientes y cabezas esquematizadas. Probable alusión al "vuelo" chamánico.
19 cms.



Lám. 11

generales el conjunto comprendería tres emblemas pectorales, seis collares, dos prendas de cabeza, dieciocho narigueras, cinco anillos, un alfiler y otros adornos menores. Un primer pectoral en "H" (lámina 13) muestra en la parte central la imagen de la divinidad agnática con una prolongación inferior para acomodar el apéndice central. Los brazos, recortados y repujados, rematan en cabezas felínicas de perfil, recordándonos una composición perfeccionada del visto en el grupo Jequetepeque A. El trabajo sobre el metal es marcado, notándose las huellas del martillado para elaborar los relieves.

El pectoral en forma de disco (lámina 11) constituye una de las piezas artísticamente más desarrolladas y singulares del conjunto. Su elaborado diseño fue ejecutado tanto desde la parte posterior para producir el relieve como desde la parte delantera para mantener el fondo. Las huellas de esta labor son evidentes. La representación comprende una imagen central encerrada en un círculo y cuatro composiciones esquematizadas que insinuando salir del núcleo dan la impresión general de una figura radiante. El personaje central, bastante figurativo por cierto, es un hombre con las extremidades inferiores volteadas como flotando en un espacio deliberadamente vacío por acentuar esta impresión de vuelo. Aun cuando no tiene definidos atributos felínicos, los cuatro dedos de las manos y tres de los pies recuerdan esta condición. En el vientre puede notarse también el perfil de la deidad agnática unida al cuello por un apéndice. Las prendas y el cinturón de serpientes se adaptan también a la disposición del cuerpo, diferenciándose de otra (con ceja volutiforme) en el adorno ventral. Sobre la cabeza lleva un tocado de tres apéndices y dos serpientes. El ojo formado por una depresión circular, para alojar incrustaciones, tiene una especie de doble lagrimal dispuesto verticalmente que podría ser una reminiscencia felínica. Una de las manos sujeta y lleva a la boca un objeto que no parece corresponder a ningún instrumento musical reconocible; dado el tratamiento segmentado y la desproporción de los elementos terminales suponemos pueda representar la planta de "San Pedro" el conocido cactus alucinógeno empleado en ritos y ceremonias del antiguo Perú. Representaciones de este tema en el arte Chavín se conocen en la plaza circular hundida (Lumbreras) y en la cerámica modelada del valle Jequetepeque (Alva 1986).

Las figuras que rodean esta imagen integran cuatro juegos de perfiles felínicos esquematizados. Una boca, cuyos colmillos nacen en las aberturas del círculo central, sirve en común para dos rostros opuestos formando así un total de ocho perfiles. El ceño (exagerado como un apéndice), una voluta que parte de la frente y las tres prolongaciones delanteras así como dos dientes cruzados en el ángulo de las comisuras, componen un tercer rostro agnático visto desde el frente. Entre estas caras "binarias", se encuentran en diagonal un par de volutas con banda central y dos pares de cabezas de serpientes opuestas, de tal manera que el diseño —pese a su equilibrada disposición— no resulta absolutamente simétrico.

Esta elaborada composición religiosa tiene sólo elementos genéricos Chavín, sus ingredientes regionales tanto en la iconografía como en el trato natural y dinámico de los personajes son evidentes. Las incrustaciones perdidas de los ojos y el fondo coloreado con pigmentación roja debieron contribuir a resaltar las representaciones que parecen aludir el "vuelo" chamánico.

Un tercer y último adorno pectoral de la misma procedencia (lámina 20) puede calificarse como uno de los trabajos orfebres más impresionantes del Formativo. Esta compleja placa cuadrangular de 29 cmts., originalmente dise-


Lám. 12

LAM. 12. FORMATIVO.
Cerro Corbacho. Ornamento. Oro laminado, repujado y recortado. Cabeza felínica con atributos de ave y serpiente.
25 x 13 cms.

LAM. 13. FORMATIVO.
Cerro Corbacho. Pectoral. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de cabeza antropomorfa y zoomorfa.
13.3 x 11.5 cms.



Lám. 13



Lám. 14





Lám. 15



Lám. 16

LAM. 14. FORMATIVO.

Cerro Corbacho. Vincha. Oro laminado, repujado y recortado, seis colgantes en forma de peces. 45 x 4.3 cms.

LAMS. 15 y 16. FORMATIVO.

Cerro Corbacho. Nariguera y ornamentos, posiblemente para vestimenta. Oro laminado, repujado, recortado y calado. 7 x 4 y 3.5 x 3 cms. cada uno

LAM. 17. FORMATIVO.

Cerro Corbacho. Pendiente o nariguera. Oro laminado, recortado y calado. Representación de ave estilizada. 8 cms.

LAM. 18. FORMATIVO.

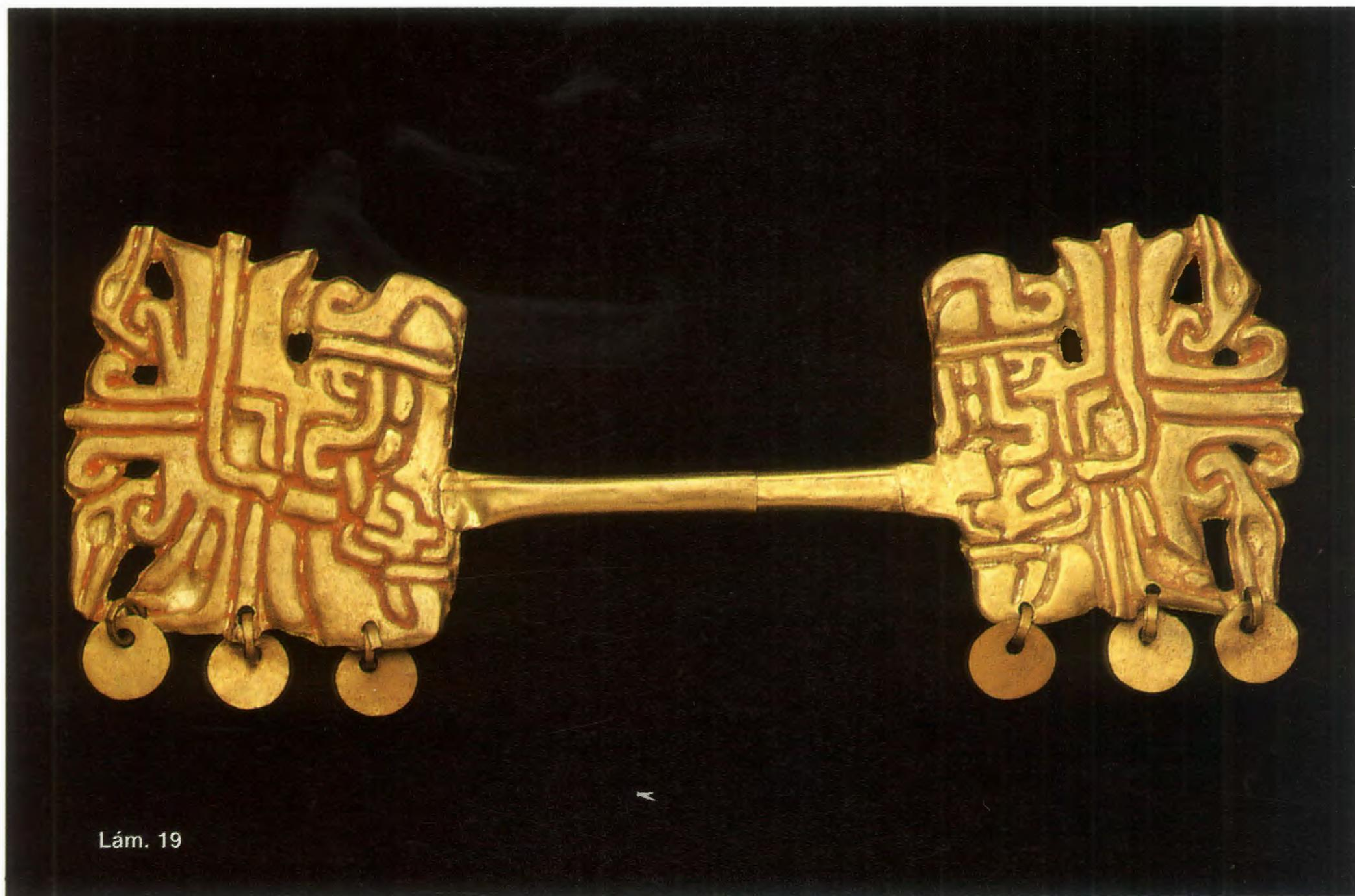
Cerro Corbacho. Nariguera. Oro laminado, repujado y recortado. Representación de aves y serpientes estilizadas. 8 x 5 cms.



Lám. 17



Lám. 18



ñada y repujada desde la parte posterior, mantuvo así un relieve general de la ornamentación. Los detalles y separación de motivos (en bajo relieve acanalado), aparentemente se consiguieron desde adelante mediante el uso de algún instrumento agudo que dejó señales en finos hundimientos y estrías continuas. Las depresiones más amplias y profundas, destinadas a contener incrustaciones, fueron tratadas a golpe también con un instrumento semejante produciendo un fondo arrugado para mejorar la capacidad de adhesión del pegamento y taraceas de piedra o concha. Concluido el repujado, un angosto y afilado cincel del mismo metal debió servir para cortar las caladuras centrales y retocar bordes. Las cuatro cabezas colgajo de la parte inferior, trabajadas aparte, fueron colocadas mediante delgados cintillos metálicos. Es importante notar cómo las líneas repujadas que detallan las figuras tienen un corte acanalado, dando la impresión de incisiones en cerámica. De otro lado los bordes redondeados y ligeramente vueltos hacia atrás contribuyen a brindar un aspecto de mayor solidez y espesor a la lámina metálica.

En términos genéricos, la imagen representada corresponde a un ser antropomorfo con atributos felínicos que porta dos cetros o báculos en las manos, una deidad clásica de larga vigencia en la tradición andina.

Nuestra representación, adaptada a las peculiaridades del metal, muestra una boca angular simple con las comisuras ligeramente vueltas hacia arriba y colmillos redondeados. Las líneas de la pequeña nariz y entrecejo tratan de mejorar la expresividad del rostro. Las orejas (de un solo lóbulo) llevaban pendientes complementados por las incrustaciones. Al centro de las tres bandas de la corona aparece un rostro agnático, probable alusión a la cabeza de una

LAM. 19. FORMATIVO.
Cerro Corbacho. Nariguera de vástago. Oro laminado, repujado y recortado con adición de lentejuelas. Decoración de dos cabezas de deidad.
15 x 5.5. cms.

LAM. 20. FORMATIVO.
Cerro Corbacho. Placa pectoral. Oro martillado, repujado, recortado y burilado. Incrustación de piedras y pintura de cinabrio. Gran deidad antropomorfa en posición frontal con cuatro colgajos representado aves míticas. (probable uso: pág. 100).
29 x 29 cms.



Lám. 20

Lám. 21



Lám. 22

LAM. 21. FORMATIVO.

Cerro Corbacho. Nariguera. Oro laminado, repujado, burilado y recortado. Aves estilizadas y cuatro colgajos.
9.2 x 5 cms.

LAM. 22. FORMATIVO.

Cerro Corbacho. Ornamento. Oro laminado y repujado. Representación de cabeza antropomorfa.
6.5 x 6.5 cms.

LAM. 23. FORMATIVO.

Cerro Corbacho. Ornamento en forma de ave volando. Oro laminado, repujado y recortado.
9 x 7 cms.



Lám. 23



Lám. 24





serpiente. Debajo salen dos pares de cabeza de serpientes en tratamiento simple simulando la cabellera.

Las figuras laterales del tocado, evidentemente forman un grupo complementario con aquéllas de los cetros. Un similar rostro agnático pende, como un pectoral. Los pies, en una convención característica se convierten en cabezas de serpientes que empalman también con los diseños inferiores del cetro, cerrando totalmente la unidad de la composición. Los cetros aparecen como juegos de perfiles simétricos unidos al eje central sujetado por la deidad. Las cabezas inferiores, que miran hacia abajo, se componen de bandas triples, boca felínica y un pico delantero de ave rapaz. El ceño tratado como un apéndice sería también un elemento común a éste y los demás perfiles. A la altura de las manos se reconocen dos cabezas invertidas de serpientes sugiriendo comisuras bucales insinuadas. El siguiente perfil (sobre la mano y de similar tratamiento), orienta su faz agnática hacia arriba. En la esquina superior, alternado con una cabeza simple de serpiente y orientado oblicuamente, distinguimos con menor esfuerzo un tercer perfil. La última voluta del eje forma el ojo del cuarto y último perfil que cierra la composición con sus fauces sobre el tocado. Los colgajos inferiores figurados como aves rapaces esquematizadas con el cuerpo volteado, ayudan a comprender el tratamiento concéntrico de todos estos elementos complementarios a la imagen central. Cabezas felínicas y serpientes integran los cetros, símbolos de poder absoluto de esta importantísima divinidad, cuya ubicación celestial establece la ubicación de las aves sosteniendo su cuerpo en el espacio.

Representaciones frontales semejantes aparecen en una de las coronas de Chongoyape "A" y la placa alargada de oro existente en el Museo Larco

LAM. 24. FORMATIVO.
Cerro Corbacho. Nariguera. Oro laminado, repujado, burilado y recortado. Representación de aves rapaces estilizadas.
12 x 7 cms.

LAM. 25. FORMATIVO.
Cerro Corbacho. Nariguera. Oro martillado, repujado y rolado. Decoración de cabezas de serpientes y lentejuelas.
9.5 x 4 cms.

LAM. 26. FORMATIVO.
Costa Norte F. Pectoral cruciforme.
Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de cabezas zoomorfas.



Lám. 26



Lám. 27









Lám. 28

LAMS. 27 y 28. FORMATIVO.

Cerro Corbacho. Narigueras. Oro laminado, repujado, recortado y calado. Representaciones zoomorfas estilizadas.

LAM. 29. FORMATIVO.

Jequetepeque. Collar.
Oro martillado, repujado y soldado.
22 cms.



Lám. 29



Herrera (lámina 3). Salvando espacios y variantes, se trata sin duda de la misma representación estimada por Rowe (1973) como el "Dios de las Varas" identificado en la famosa Estela Raimondi, estimada como una de las obras maestras de la lítica Chavín y probablemente la más importante deidad en el momento culminante de difusión y prestigioso religioso de esta cultura. Entre otras contadas representaciones parecidas pueden mencionarse la Estela de Pacopampa (Rosas-Shady 1975) y algunos de los textiles pintados procedentes de Karwa en Ica. Esta capital deidad del Formativo, estimada como tardía en la secuencia estilística Chavín, tuvo también la más amplia difusión y larga permanencia en los Andes Centrales. Siglos después en el arte religioso Tiahuanaco y Wari se encuentra una imagen semejante, evidentemente referida a esta misma divinidad pan-andina. Esta placa y los demás objetos de oro forman parte de un importante juego de ornamentos rituales del más alto rango donde se combinan elementos iconográficos y estilísticos típicos de la tradición Chavín con otros estrictamente regionales. La placa de oro existente en el Museo Larco Herrera representa a la deidad flanqueada por dos imágenes de perfil a manera de "ángeles voladores" con las extremidades vueltas hacia arriba, recordando la imagen central del disco descrito anteriormente. La asociación entre estas imágenes religiosas es muy sugerente. Tenemos razones para pensar que la divinidad portando cetros o varas en la tradición norteña resultaría más temprana, tanto por el estilo de la corona Chongoyape y la placa del Museo Larco, como por otro conjunto de objetos de oro procedentes de Talambo en el valle de Jequetepeque (no publicados) correspondientes también al mismo estilo Cupisnique.

LAM. 30. FORMATIVO.
Zaña A. Ornamento. Oro laminado, repujado y recortado. Representación de deidad.
15 x 14 cms.

LAM. 31. FORMATIVO.
Zaña B. Pectoral en forma de disco. Oro laminado, repujado y burilado. Representación de deidad antropomorfa rodeada de cabezas zoomorfas.
15 cms.



Lám. 31



Lám. 32



Lám. 33

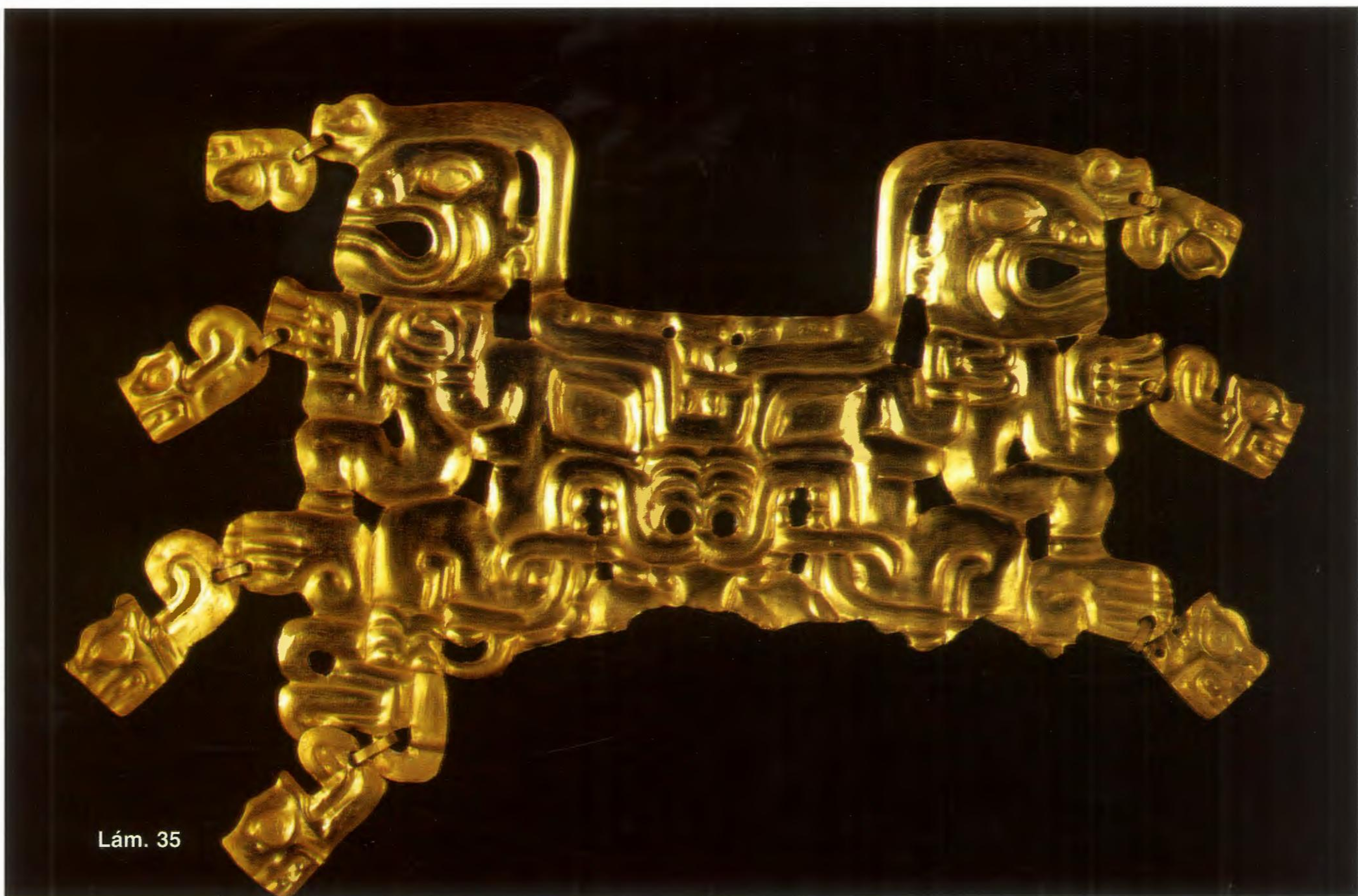
LAM. 32. FORMATIVO.
Marañón. Imagen de culto. Oro laminado, repujado, recortado y con lentejuelas. Representación de serpiente con cabeza felínica. 80 cms.

LAM. 33. FORMATIVO.
Marañón. Corona. Oro laminado, repujado y recortado. Representación zoomorfa. (probable uso: pág. 112). 28.5 x 17 cms.

LAM. 34. FORMATIVO.
Marañón. Pectoral. Oro laminado, repujado, recortado y calado. Decoración de cabezas antropomorfas, serpientes y lentejuelas. 30 x 28 cms.



Lám. 34



Otro ornamento importante de la misma procedencia es una banda metálica con seis adornos colgantes representando peces (lámina 14), cuyas piezas trabajadas independientemente guardan cierta similitud tecnológica con el pectoral en ''H''. Las dimensiones y disposiciones indican que corresponden a una especie de diadema donde los peces colgantes caerían hacia la parte posterior, dejando libre el punto de unión de la cinta hacia la frente. Las perforaciones en la cola de aquellos ubicados en los extremos habrían servido para fijarlos a una banda perpendicular de tela que completaba y sujetó el tocado a manera de barboquejo. Estos adornos así inmovilizados no caían sobre el rostro, mientras los cuatro restantes colgaban a nivel de la cabellera. La cinta, decorada con el relieve de un cordón torcido, lleva en sus espacios centrales una representación ocular, común a la cerámica de la Costa Norte, tónica que también parece reflejarse en el estilo naturalista de los peces, cuyas bocas felínicas en el cuerpo son el nexo con el arte Chavín. Se conserva en la colección Poli.

Bajo el término de pendientes hemos incluido varios ornamentos medianos y pequeños de oro.

La figuración de un ave con alas desplegadas, complementada con colgajos circulares y otro triangular en el pico (lámina 23), fue trabajada en un marcado repujado cuyo fuerte relieve central contribuye a dar impresión de solidez al objeto.

Otro adorno es una realista cabeza humana enmarcada con su cabellera, artísticamente abierta hacia los lados y dos colgajos inferiores sujetos a cintillos

LAMS. 35-36 y 37. FORMATIVO.
Orfebrería Kunturwasi. Extraordinario conjunto de objetos en oro martillado, repujado y recortado, descubierto en tres tumbas por la misión japonesa de la Universidad de Tokio en el departamento de Cajamarca. Lo conforman un pectoral y dos coronas.



Lám. 36

Lám. 37



metálicos (lámina 22). El tratamiento plano de la figura, su ligera sobreelevación, bordes redondeados y el estilo recuerdan los dos últimos pectorales descritos. El bajo relieve acanalado mantiene restos de pigmento rojo y el ojo señales de incrustación. Las perforaciones ligeramente angulares de la parte superior indican cintillos metálicos sujetadores a un ornamento mayor. Otros pendientes, pueden haberse utilizado en remates de cintas o sujetos a prendas textiles como los ocho adornos de repujado volumétrico que representan boca y nostril felínico, curiosamente invertidos (lámina 16).

Tres narigueras del conjunto se asocian al estilo de trabajo en plano, concebidas como representaciones de aves dispuestas a los lados del semicírculo central que sujetaba el ornamento a la nariz. La primera de ellas (lámina 18) donde va un par de aves rapaces dirigiéndose al centro con la cabeza volteada, sería el mejor exponente de este sub-grupo, trabajada sobre-elevando el plano general y con un repujado delantero acanalado y perfecto, imitando incisiones en cerámica. Las aves de estos ornamentos tratadas con sorprendente claridad, dinamismo y perfección parecen corresponder a rapaces, un ave zancuda y pequeños pájaros, respectivamente.

Otros dos ornamentos nasales constituyen una variante típica de este yacimiento que llamaremos ''de vástago y espiga'' encontrándose formadas por dos piezas independientes conectables, cada una de las cuales fue confeccionada mediante una lámina repujada, un vástago tubular achatado y colgajos adicionales. En las magníficas fotografías puestas a nuestra disposición, pueden notarse señales de soldadura (probablemente plata) en las uniones de placas y

LAMS. 38 y 39. FORMATIVO: Kunturwasi. Oro martillado y repujado. Placas con cabezas felínicas opuestas y un pectoral con compleja deidad antropo-zoomorfa.



Lam. 39


Lám. 40

vástagos. La nariguera con sus dos partes completas (lámina 19), tiene como tema central cabezas felínicas orientadas hacia arriba con un pico de ave rapaz adelante y adornos serpentiformes a modo de tocados. Caladuras y probablemente incrustaciones completaban la decoración.

Un último sub-grupo de narigueras está representado por un novedoso estilo que llamaremos "silueteado" (lámina 28). Estos ornamentos de especial sobriedad y belleza se confeccionaron en base a una sola lámina metálica más o menos gruesa, plana y homogénea, donde mediante fino cincelado se recortaba cuidadosamente la silueta de las imágenes, cuyos detalles se complementaban con caladuras interiores o perforaciones. Finalmente, bordes y aperturas se pulieron con esmero, obteniéndose estilizadas figuras planas de gran belleza y equilibrio cuyo mejor ejemplo puede verse en la nariguera recortada como un picaflor en vuelo (lámina 27). Los otros temas representados son un ave con cresta triple, frecuente también en el arte Cupisnique, cabezas de serpientes y la figura esquematizada de dos bocas y nostriles volteados, en posición opuesta, con un colgajo en forma de U (lámina 15). Variablemente estos adornos nasales llevan como sujetador un alambre torcido que constituye también una importante innovación en el conjunto. Examinando cuidadosamente algunas fotos (por razones técnicas no publicadas), advertimos restos de pigmentación indicando que probablemente este esquemático estilo "silueteado" completaba sus representaciones con pintura, destruida al perder consistencia el adhesivo original. La única lámina publicada de este estilo procedería de Tembladera (Lapiner 1976).

LAM. 40. FORMATIVO.
Costa Norte J. Mascarilla. Oro laminado, repujado y recortado. Rostro de deidad felínica.
8 x 7 cms.

LAM. 41. FORMATIVO.
Costa Norte I. Espátula o cuchara.
Oro martillado, repujado, calado y soldado.
Músico tocando "pututu" de plata.
11.5 cms.



Lám. 41



La última nariguera es un admirable trabajo de seis piezas de alambre soldadas al centro (lámina 25). Las dos superiores, proyectadas hacia ambos lados, se inician en cabezas muy esquematizadas de serpientes decoradas con colgajos de anillos planos. Una pieza parecida, sin procedencia exacta, presentada por Lothrop (1951), y los alfileres de Chongoyape "B" resultan semejantes.

Evidentemente el conjunto de insignias religiosas y ornamentos, procedentes del cerro Corbacho, constituye uno de los más importantes ajuares funerarios del Formativo saqueados en las últimas décadas. Las piezas orfebres someramente descritas, aparte de su extraordinaria calidad artística y complejo significado iconográfico, representan un importante punto de convergencia de diversas tradiciones estilísticas y tecnológicas en la orfebrería de la época. El análisis comparativo global permite asegurar esta coexistencia, pues pese a las diferencias existen rasgos y elementos de conexión entre todos los posibles variantes y sub-grupos. En este plano advertimos una tendencia "tradicional" y otra "innovadora" con algunos rasgos centrales propios. Evidenciándose su contemporaneidad poco discutible, podrían admitirse tres artistas diferentes en su manufactura, imprimiendo a sus obras estas tendencias. Manteniendo el principio que los ingredientes tardíos fechan todo contexto arqueológico, estimamos su ubicación en una etapa de confluencia plena del estilo costeño de Cupisnique y Chavín.

Zaña

Aparte de cerro Corbacho, este fértil valle costeño presenta innumerables testimonios de arquitectura monumental del Formativo desde la orilla del mar

LAM. 42. FORMATIVO.
Costa Norte E. Pechera. Oro laminado, repujado, burilado y recortado. Representación de deidad felínica rodeada de serpientes.
14.5 cms.

LAM. 43. FORMATIVO.
Costa Norte D. Ornamento. Oro laminado y repujado. Representación de deidad felínica en posición frontal pisando dos cabezas zoomorfas.
21.5 x 10 cms.



Lám. 43





LAMS. 44 y 45. FORMATIVO.

Chavín. Disco (anverso y reverso). Oro laminado y repujado. Decoración geométrica. 20.5 cms.

LAM. 46. FORMATIVO.

Chavín. Disco. Oro martillado, repujado y burilado. Decorado con cabeza felínica y marco con dibujo entrelazado. 12.5 cms.



Lám. 46

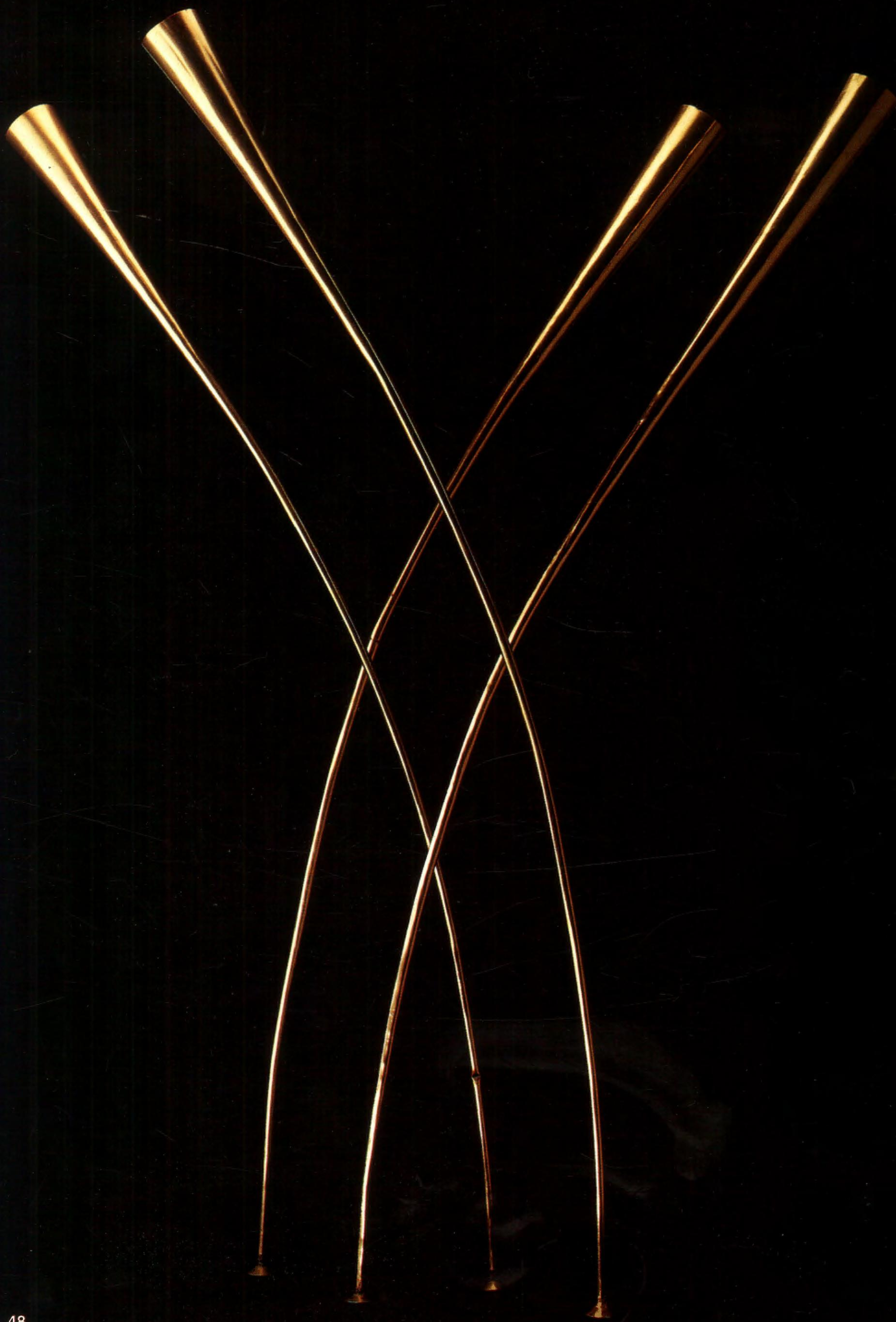


hasta sus nacientes en la sierra de Cajamarca. Resultan igualmente numerosos los cementerios de este período expoliados durante las últimas dos décadas de donde deben provenir no pocos testimonios de arte orfebre. Del material gráfico examinado se reconocen dos ornamentos aislados denominados Zaña ''A'' y ''B''.

Zaña ''A'' (lámina 30) está identificado por una placa cuadrangular laminada, repujada y calada con una labor por ambos lados, muy semejante a los pectorales de Corbacho, cuya función debió ser del mismo rango. En este caso (el metal ligeramente amarillento) en su bajo relieve trabajado desde adelante denota también señales del instrumento utilizado. La representación general es un rostro agnático frontal y central de cuyos ojos y boca salen cuatro serpientes en diagonal hacia las esquinas, con un par de volutas cada una. La forma de los cuatro pares de símbolos longitudinales y transversales, probablemente colmillos esquematizados que nacen de la cabeza, aparecen también frecuentemente asociados a este tema, los verticales se complementan con dos pares de perfiles opuestos, igualmente agnáticos. Las dos perforaciones en la nariz fuertemente relievada habrían servido para colocar algún adorno nasal. Sus semejanzas estilísticas y tecnológicas con el grupo Corbacho son notorias. Zaña ''B'' (lámina 31) está representado por un impresionante pectoral discoidal en cuyo centro aparece el expresivo rostro de la divinidad felínica en trato francamente volumétrico. La pieza aparentemente fue confeccionada a partir de una lámina cuidadosamente martillada y repujada por ambos lados, terminándosele con un laborioso calado para obtener las fauces entreabiertas de la imagen central y la separación de los perfiles sucesivos en el borde. La fuerte convexidad casi geométrica obtenida sugiere el empleo de un molde o patrón

LAM. 47. FORMATIVO.
Balsar. Corona. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de cabezas antropomorfas y lentejuelas.
22 cms.

LAM. 48. FORMATIVO.
Balsar. Trompetas. Oro laminado, rolado y soldado.
1.10 x 0.05 mts.



Lám. 48





de madera. La perfección y regularidad del repujado resultan verdaderamente magistrales, incluyendo la superposición de planos diversos. Las orejas trabajadas como piezas independientes y engrapadas se ubican en un plano intermedio, representando cabezas duales con un ojo común, referidas quizá al lóbulo partido característico en esta deidad. La representación central, pese a su estilización, es impactante e inmediatamente reconocible, mientras las serpientes que enmarcan las cejas tienen un discreto tratamiento. En la cenefa circundante y plano inferior, corren de izquierda a derecha catorce perfiles felínicos enmarcados en figuras romboidales, tema frecuente en el arte Cupisnique, donde el agudo colmillo delantero podría resultar un componente relativamente tardío. Por su número y disposición no podemos desestimar alguna alusión calendárica. El uso de pigmento marrón oscuro cubriendo el rostro de la imagen central estaría probado por el diferente tono en el acabado superficial del metal.

Este singular ornamento pectoral es un buen ejemplo de las tendencias del ''trabajo plano'' y la tridimensionalidad que va a caracterizar posteriormente el arte orfebre norteño, tratándose con seguridad de una importante insignia religiosa cuyo uso puede ejemplificarse objetivamente en el pequeño idolillo de Frías (lámina 62), así como en el dibujo reconstructivo (pág. 80).

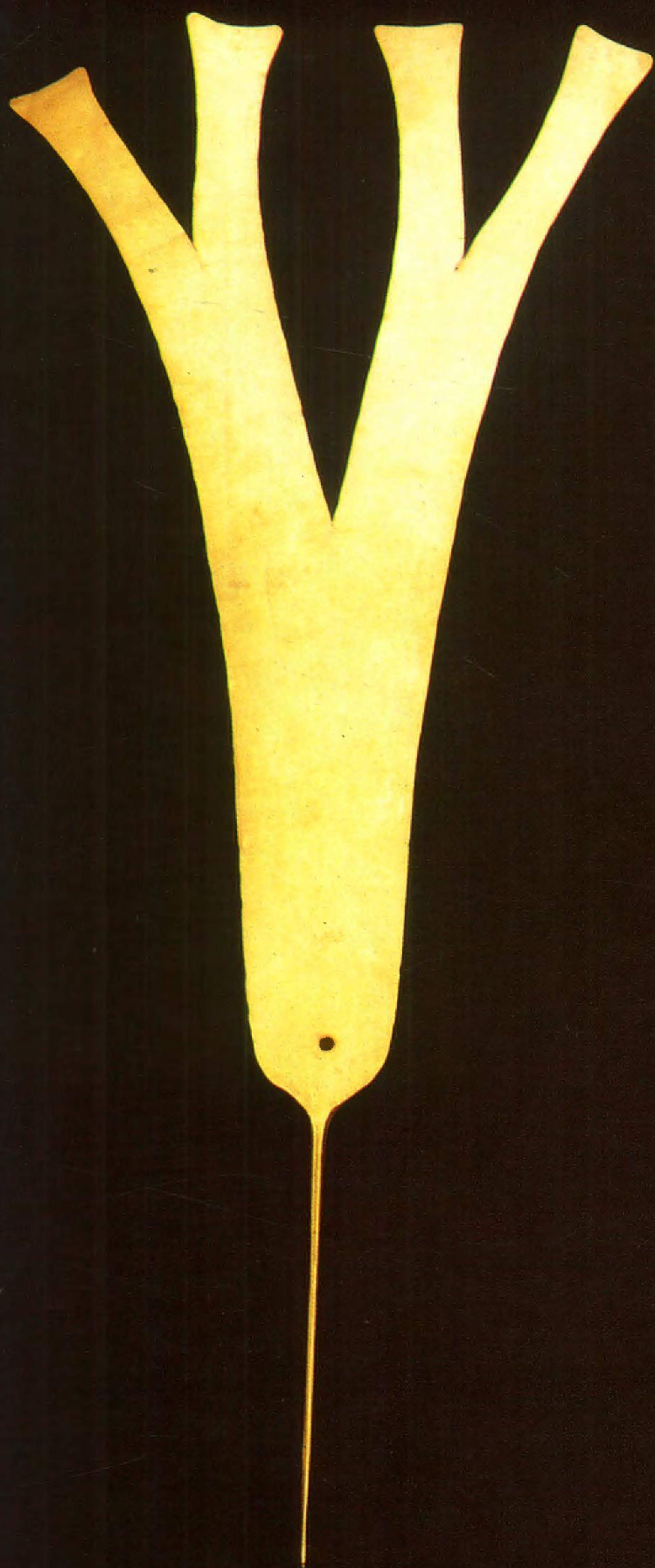
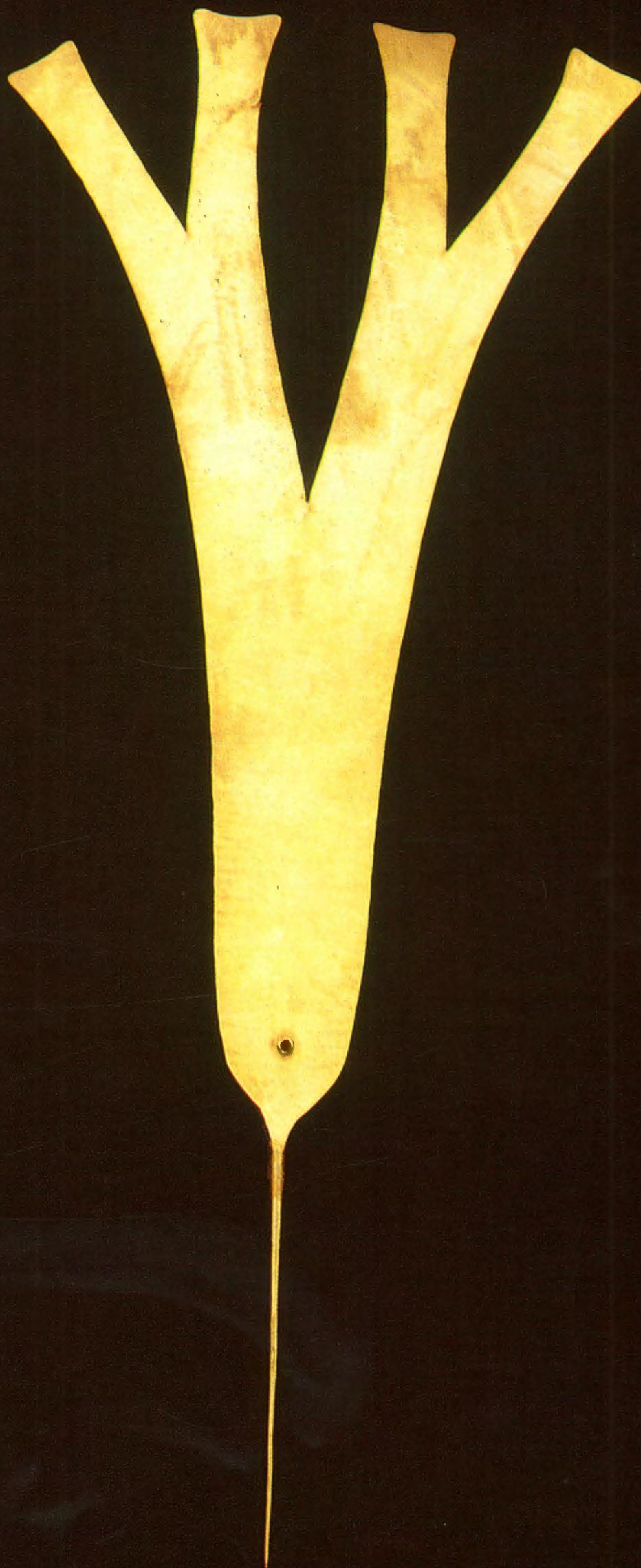
Marañón

Es el más importante y extenso valle de la vertiente oriental de los Andes, hidrográficamente vinculado tanto a la Cordillera como al llano amazónico. Pese a conocerse muchos yacimientos del Formativo y la existencia de oro

LAM. 49. FORMATIVO.
Balsar. Pluma. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración geométrica.
28.5 x 17 cms.

LAM. 50. FORMATIVO.
Balsar. Pluma. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de serpientes bicéfalas estilizadas a modo de interlocking.
33 x 17.5 cms.

LAM. 51. FORMATIVO.
Balsar. Plumas. Oro martillado y recortado.
30 x 7 y 28 x 10 cms.

Lám. 51



nativo en sus formaciones aluviales (evidentemente debido a la falta de investigaciones), hasta la fecha no se reportaron testimonios orfebres. Según referencias de la muestra examinada, procederían de este valle un conjunto de cuatro ornamentos principales, y otros menores, que con cierta probabilidad integrarían un contexto originario de las proximidades del pueblo de Balsas donde habría incursionado un grupo de saqueadores procedentes del valle de Jequetepeque, quienes a su vez comercializaron las piezas en la Costa.

La más singular y extraña de estas especies es la realista representación del cuerpo de una serpiente que con sus 80 cms. de longitud excede las normas conocidas del arte orfebre formativo (lámina 32). Desestimando prudentemente su uso como ornamento personal, suponemos haya constituido una imagen de culto o componente de un ícono mayor. Fue trabajada a partir de una sola lámina admirablemente martillada y estirada a lo largo del sinuoso perfil, repujándosele luego un corrugamiento para producir el sorprendente volumen del cuerpo del reptil. La cabeza fue repujada por ambos lados y los colgajos presentan una ligera convexidad.

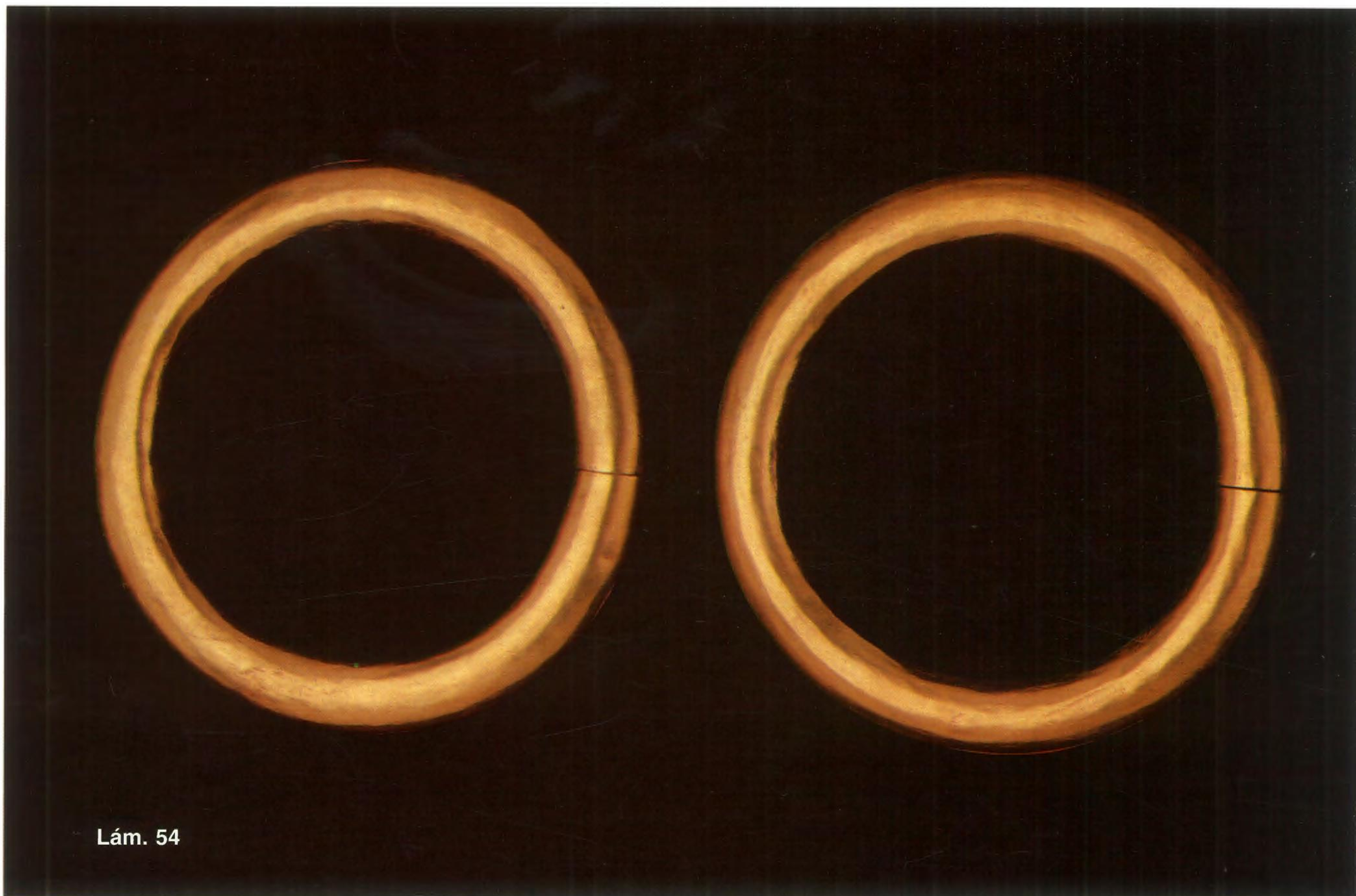
Verdadero ornamento es una magnífica corona cintada, ejecutada también en base a una sola lámina estirada, representa en un estilizado diseño el cuerpo de una serpiente cuya cabeza se levanta como adorno principal del tocado (lámina 33). Esta prenda de cabeza lleva dos perforaciones que debieron servir para sujetarla a un banda de tela. No puede dejar de impresionarnos la equilibrada belleza y sobria concepción de este tocado que debió lucirse como se aprecia reconstructivamente en el dibujo (pág. 112).

LAM. 52. FORMATIVO.
Balsar. Pluma. Oro laminado y recortado.
38.5 x 21 cms.

LAM. 53. FORMATIVO.
Balsar. Corona con sujetador de adornos plumarios. Oro laminado y recortado.
39.5 cms.



Lám. 53


Lám. 54

Otro de los ornamentos es un juego de dos emblemas pectorales integrados a su vez individualmente por cuatro placas repujadas y caladas, unidas por cintillos metálicos y complementadas con colgajos. El repujado es de relieve más o menos redondeado y trabajado desde la parte posterior. Curiosamente una de las placas terminales lleva perforaciones innecesarias en su base, como si hubieran sido fabricadas en serie (lámina 34).

El tema representado en cada uno de los ocho componentes es una figura cuadrangular formada por los cuerpos de tres serpientes bicéfalas en disposición opuesta y simétrica, dejando al centro un espacio para una cabeza colgante. Esta composición y sus variantes son frecuentes en el arte Formativo norteño, es probable que debieron usarse simultáneamente como partes de un solo ornamento. El tema parece identificar una variante menos estilizada y más antigua de uno de los ornamentos de Chongoyape ''B'' (Lothrop 1941).

Como parte del mismo conjunto merecen mencionarse dos pares de orejeras cilíndricas simples de bordes expandidos y diámetro diverso, dos orejeras de borde abierto y once cuentas esféricas de collar de dos tapas soldadas. Aun cuando no se publican, su referencia ayuda a tener mejor idea del contexto.

Chavín

Hemos incluido en este grupo un conjunto de ornamentos originalmente presentados y asignados por Larco (1941) al mismo Chavín de Huántar e integrantes de la colección Juan Dalmau. Tratándose de un pectoral discoidal convexo, otro cruciforme y dos orejeras finamente repujadas, más un par de alfileres decorados con cabezas escultóricas y una cuchara alargada o espátula

LAMS. 54 y 55. FORMATIVO.
Balsar. Aretones. Oro laminado, rolado y doblado.
8 x 6.8 y 12 cms. cada uno.





Lám. 55

decorada con cabeza felínica. Estas piezas descritas y analizadas por Lothrop (1951), pasaron por la colección Brummer, colección Bliss Simkhovitch y finalmente algunas de ellas se encuentran en la Dumbarton Oaks de Washington. Pese a sus primeras referencias, frecuentemente se consideran como originarias de Chongoyape, creando cierta confusión para fines de comparación estilística. Aun cuando no podemos establecer su procedencia, es preferible mantenerlas como grupo unitario. El primero y más conocido de los ornamentos pectorales es un disco metálico con la parte central fuertemente convexa donde se repujó con admirable perfección la cara de la deidad agnática en la técnica que Lothrop estima como ''Champlevé'', (lámina 46), es decir un repujado tanto desde la parte posterior para producir el relieve como desde adelante para el fondo, obteniéndose un efecto semejante al plano-relieve de las lápidas de Chavín. La divinidad agnática central con dos serpientes que salen de la boca tiene una pureza de diseño de notable expresividad y belleza. El espacio libre y el diseño enmarcante tratado como dos cordones o cintas entrecruzadas y angulares contribuyen a resaltar la imagen, estimándose éstos por cierto un elemento tardío en el arte Chavín (Rowe 1973). Los restos de pigmentación roja oscura mencionados por Lothrop son también visibles y nos recuerda el acabado de la especie considerada como Zaña ''B''. En los demás ornamentos se advierte también elaborada tecnología orfebre con empleo de soldadura y la tendencia a conseguir representaciones escultóricas como las cabezas de los alfileres. Estilística y tecnológicamente el conjunto resultaría desarrollado y tardío.


Lám. 56

Kunturwasi

Este complejo arquitectónico, ubicado en la cabecera del valle de Jequetepeque, constituye después de Chavín uno de los más importantes santuarios del Formativo andino. Los primeros trabajos arqueológicos efectuados (Carrión Cachot-Tello), identificaron esculturas de piedra, componentes arquitectónicos varios y tumbas de la época, en una de las cuales registraron pequeños adornos de oro laminado y repujado representando serpientes convencionales. Originalmente estimado como un enclave de la expansión Chavín, hoy queda bastante claro que sus variados componentes arqueológicos están en relación directa al proceso del Formativo regional.

Durante temporadas de los años 1989 y 1990, la misión arqueológica de la Universidad de Tokio realizó excavaciones sistemáticas que permitieron un cabal conocimiento de los diversos períodos culturales, fases constructivas del monumento y el primer descubrimiento científico de tumbas importantes del Formativo. Tres de las cinco tumbas localizadas en la cima de la plataforma sacral culminante contenían singulares ornamentos de oro que establecen el especial estatus de los ajuares funerarios y permiten fijar un importante hito asociado en el desarrollo de la orfebrería temprana. Según sus descubridores (Unuki 1990), corresponderían el período Kunturwasi ''similares a la cultura del estilo llamado Cupisnique''.

La tumba uno, de tipo tubular con una ligera bóveda final, pertenecía al entierro de un anciano en posición fetal, probablemente envuelto en mantas y cubierto de cinabrio. Entre sus ornamentos y ofrendas pueden mencionarse:

Una corona de oro laminado, repujado y calado, decorada con dos hileras de cabezas colgantes enmarcadas en líneas entrecruzadas que dejan espacios romboidales (lámina 37). El relieve es redondeado y los ojos muestran una

LAM. 56. FORMATIVO.

Balsar. Bolsa. Oro laminado
7.3 x 3.2 cms.

LAM. 57. FRIAS.

Frías. Personaje. Oro laminado, repujado, soldado y con aplicación de filigrana y lentejuelas.
12.6 cms.



Lám. 57



fuerte concavidad, probablemente para recibir incrustaciones desintegradas. La base de esta impresionante corona mantiene un espacio libre para sobreelevar las imágenes y perforaciones de sujeción a algún tocado base. El tema representado, familiar en el arte Cupisnique, no parece simplemente referirse a "cabezas trofeo", sino a un contexto iconográfico más amplio, probablemente vinculado a deidades que rigen el mundo y propician la fertilidad de la tierra, como enfocaremos en otro estudio. El número de cabezas resulta curiosamente similar al pectoral de Zaña "B". En la tumba se encontró también un pequeño disco de oro laminado, un par de orejeras de piedra, dos cuentas, dos pendientes de concha, tres trompetas de caracol (una de ellas con decoración incisa) y tres vasijas (una modelada de color rojo con asa-estribo sagital y pronunciado reborde, resulta un poco tardía en el arte Cupisnique).

La tumba dos, de similares características, contenía un ajuar más numeroso y complejo. La corona confeccionada sobre una lámina de oro repujado desde la parte posterior, está decorada con caras de la deidad agnática alternadamente opuestas y separadas por bandas que encierran bocas felínicas en forma vertical (lámina 36). El pectoral en forma de "H" (lámina 39), de similar confección, lleva como tema central en la parte superior una cara felínica conformada por dos perfiles opuestos con depresiones en los ojos para taraceas y en la parte inferior un rostro agnático, también doble por el lado opuesto, uno de cuyos ojos se proyecta como el cuerpo de una serpiente, recordándonos inmediatamente la imagen existente en uno de los monolitos y probablemente venerada en este santuario. Los brazos que forman el pectoral rematan en cabezas de ave con cuerpo de serpiente y finalmente las secciones de la escultura inferior parecen sugerir la dentición de una fauce abierta. Un segundo

LAM. 58. FORMATIVO.
Balsar. Recipientes. Oro martillado y repujado.
Decoración de franjas verticales.
8.5 x 8 cms.

LAM. 59. FORMATIVO.
Balsar. Collar. Oro laminado, burilado, rolado y soldado. Decoración geométrica. Final de collar en forma de plumas en oro y plata.
70 x 65 cms.



Lám. 59





pectoral (lámina 35) es uno de los ornamentos más complejos del ajuar, donde se incluye técnicas de repujado, calado y aplicación de colgajos para representar una compleja composición iconográfica, dispuesta también en forma de "H". El centro de la imagen es un feroz rostro agnático con las comisuras labiales fuertemente levantadas hacia arriba, ojos ligeramente almendrados, una convencional boca felínica sobre la frente y largos colmillos curvados con un ápendice bucal (fracturado). Esta boca agnática se expande hacia los lados para formar dos perfiles opuestos. Las orejas y lados de la cara forman extremidades superiores e inferiores de cuerpos parciales que parecen sujetar a dos personajes completos de perfil y formas más realistas. Las serpientes laterales fueron adicionadas como colgajos. Esta impresionante composición parece referirse al tema de una dualidad religiosa, presente en muchos ornamentos semejantes. Las imágenes realistas y la tendencia a curvar los bordes de la lámina recortada para brindar volumen, guardan semejaza con algunas muestras de cerro Corbacho.

Finalmente, del mismo contexto proceden un par de placas rectangulares repujadas (lámina 38), posiblemente en juego para pectoral, con motivos de cabezas felínicas opuestas, conectadas y coronadas por bandas triples que parecen reiterar este simbolismo.

En una tercera tumba de la misma época, correspondiente a un hombre joven, se encontraron dos orejeras cilíndricas de oro que podríamos llamar "de carrete". La cuarta tumba pertenecía a una anciana con ornamentos más sencillos y finalmente la quinta tumba parece establecer el último nivel de todo un rango jerárquico que debe vincularse a las funciones de los

LAMS. 60 y 61. TRANSICIONAL.
Frías. Estatuilla y detalle, conocida como "Venus de Frías". Armada de diecinueve piezas de oro laminado, martillado, repujado y soldado. Representación de deidad femenina. Engaste de platino en los ojos. 15.3 cms.

LAM. 62. TRANSICIONAL.
Frías. Idolillo. Plata y oro laminado y repujado. Representación de divinidad masculina en actitud erótica. 7.5 x 5 cms.



Lám. 62



personajes sepultados cuya relación con los ornamentos de oro son también evidentes.

Las asociaciones de estas tumbas permiten relacionarlas tentativamente a Chongoyape "A", Jequetepeque "A" y Zaña "A".

Costa Norte

Bajo esta denominación hemos agrupado testimonios orfebres que carecen de procedencia y asociación aproximada, consignándoseles individualmente una letra que reflejaría el orden estimado de su secuencia estilística:

A.— Placa de silueta recortada representando un felino con la cola rematada en cabeza de serpiente (lámina 1). Este probable ornamento pectoral, repujado en una lámina más o menos gruesa, representa en rasgos redondeados una imagen bastante naturalista y fácilmente reconocible. El tratamiento de algunos detalles como boca, ojos, colmillos y garras se aproxima a muchas imágenes tempranas del arte Chavín (Bischof 1984) y a los adornos planos tallados en concha encontrados en el valle de Chicama (Larco 1941), en cuyos modelos bien pudo inspirarse.

B.— Consiste también en un ornamento trabajado sobre una lámina cuidadosamente adelgazada, repujada y recortada para componer la representación siluetada de dos felinos opuestos en los ángulos de una especie de "U" invertida, silueta que en visión general recuerda los pectorales en forma de "H" hacia donde pueden haber evolucionado. Los felinos,

LAM. 63. TRANSICIONAL.
Frías. Cinturón decorado con cabeza de felino.
Oro laminado y con aplicación de lentejuelas.
83 x 10 cms.

LAM. 64. TRANSICIONAL.
Frías. Ornamento en forma de cabeza felínica.
Oro laminado, repujado y recortado con aplicación de lentejuelas.
7.5 cms.



Lám. 64



igualmente tratados con notorio realismo, reflejan una visión simplificada de la llamada "cornisa de los pumas" (en el Templo de Chavín). El cuerpo de estos animales mitológicos está compuesto de un perfil y un apéndice rematado en una cabeza de serpiente, cabezas de ofidios más pequeños forman una especie de cresta en el lomo. La pequeña cabeza bajo la mano delantera, al igual que la composición, resultan elementos bastante norteños (lámina 4).

C.— Placa rectangular conocida en la literatura arqueológica (Rowe 1973), perteneciente a la colección del Museo Larco Herrera (lámina 3). Un laborioso repujado desde la parte posterior cubre íntegramente la superficie metálica, representando tres figuraciones enmarcadas por cuerpos geometrizados de serpientes. La imagen central, presentada frontalmente, se le ha asociado frecuentemente con el llamado "dios de las varas" (Rowe 1973), una deidad aparentemente tardía para Chavín, aquí aparece en un estilo simple y flanqueado por dos seres mitológicos, combinación de hombre, felino y ave, que con las extremidades inferiores vueltas hacia arriba sugieren su condición de seres voladores. Considerando las líneas de plegamiento y las perforaciones en la parte inferior, es posible que este ornamento originalmente fuera una corona cilíndrica, similar a otras descritas.

D.— Posible pectoral, trabajado sobre una placa rectangular donde se repujó una imagen enmarcada que parece inspirarse en una lápida de piedra, tratándose de la deidad antropomorfa con atributos felínicos y apéndices de serpientes que apoya sus pies sobre dos cabezas agnáticas. La composición cubre la superficie de la placa con diseños francamente

LAM. 65. TRANSICIONAL.
Frías. Comadreja. Oro laminado, rolado y repujado con lentejuelas e incrustaciones de turquesa y pintura de cinabrio. Dentadura de platino. 39 cms.

LAM. 66. TRANSICIONAL.
Frías. Ornamento. Oro martillado, repujado y con aplicación de filigrana. Cabeza de ser mítico. 4.7 x 4.5 cms.



Lám. 66



Lám. 67



Lám. 68

LAM. 67. TRANSICIONAL.

Frías. Aretones. Oro laminado, rolado y aplicación de filigrana.
5.8 x 3 cms.

LAM. 68. TRANSICIONAL.

Frías. Ornamento. Oro martillado, repujado, burilado y soldado. Representación zoomorfa.
4.3 x 2.3 cms.

LAM. 69. TRANSICIONAL.

Frías. Nariguera. Plata y oro martillado, repujado, soldado y con aplicación de filigrana. Representación de felinos.
3 x 3 cms.



Lám. 69

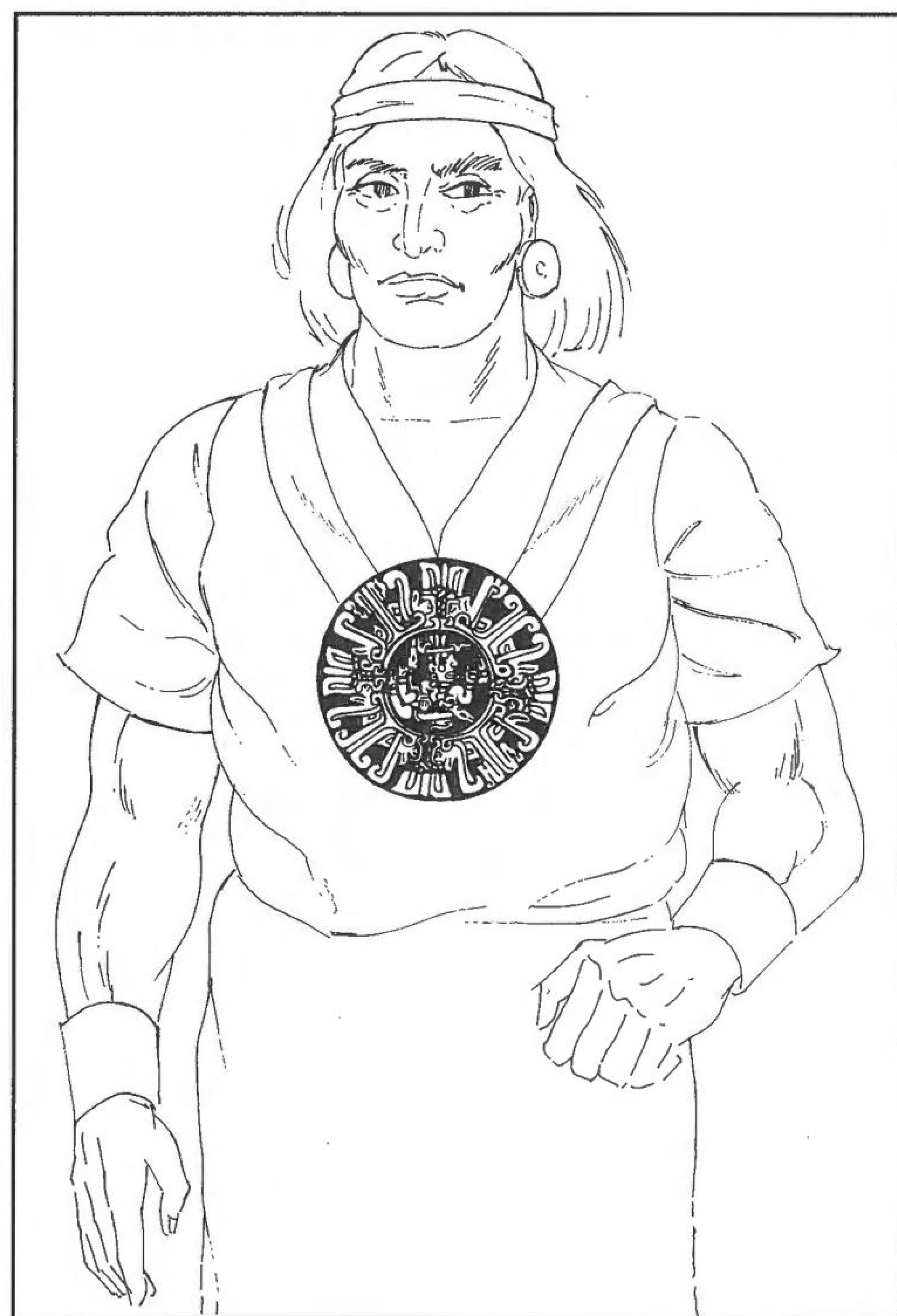
angulares que contrastan ligeramente con el acabado. Sin procedencia conocida, actualmente se exhibe en la Dumbarton Oaks de Washington (lámina 43).

E.— Ornamento repujado y recortado, representando a manera de máscara el rostro de la deidad felínica enmarcada por serpientes esquematizadas que salen de la boca, integran el tocado, cabellera y marco de los ojos. Este emblema religioso, convencional y reconocible, lleva dos perforaciones centrales y diez periféricas, sugiriendo pudiera haberse utilizado primero como ornamento y luego como mascarilla funeraria (lámina 42).

F.— Pectoral cruciforme con representación de ''cabezas binarias'' y volutas siluetadas, transversalmente orientadas en los extremos de un rombo central (lámina 26). La abertura de las bocas, diente delantero y trato de ojos, orejas y nariz del animal mítico, guarda semejanza a tallas del estilo Cupisnique. Las volutas —que representarían la nariz felínica— sugieren una versión más estilizada de Jequetepeque ''A''.

G.— Pectoral cruciforme con el mismo tema de cabezas ''binarias'' que aludirían a la representación de una doble serpiente con apéndices y otras serpientes menores. Las comisuras bucales angulares sugieren su datación ligeramente más tardía (lámina 7).

H.— Espátula o cuchara ritual decorada en el mango con la imagen realista y escultórica de un personaje tocando una trompeta de caracol (lámina 41). Fue confeccionada mediante el complejo montaje de láminas repujadas y soldadas para formar la hoja acanalada de la espátula, base cilíndrica y escultura, armada —esta última— con piezas independientes progresivamente soldadas por fusión, empleando alternativamente oro en partes menores que produjo uniones ''casi invisibles'' o plata en las articulaciones principales (Lechtman 1975), la cabeza, cuerpo, pies, manos y orejas tienen los detalles grabados, así los ojos llevan una incisión reticular para sujetar alguna incrustación desintegrada, brazaletes y tobilleras están insinuados también mediante líneas semejantes. El caracol trompeta que sujeta en las manos fue confeccionado sobre una lámina de plata y el cilindro con mecanismo de sonaja donde aparece sentado el personaje muestra una laboriosa decoración en forma de cintas entrecruzadas similares a los diseños del pectoral procedente de Chavín, representando probablemente un banco cilíndrico, confeccionado en vértebra de ballena como lo sugieren hallazgos de la época. Este artefacto —sin pruebas comúnmente adscrito a Chongoyape—, constituiría el primero y más antiguo trabajo orfebre tridimensional y bimetálico. La representación y característica están vinculadas al estilo típico de la cerámica y escultura Cupisnique, sin desestimar que el modelo debió tomarse de las conocidas espátulas de hueso procedentes del valle Chicama (Larco 1941), probablemente usadas para la ingestión ritual de sustancias alucinógenas o sacrificios. Dos artefactos bastantes semejantes, figurando un personaje y un ave respectivamente, descritos por Lothrop (1941) podrían asignarse estilo y función semejantes.



Reconstrucción a escala del probable uso de los emblemas pectorales.

I.— Esta impresionante mascarilla es catalogable también como una de las obras magistrales en la orfebrería del Formativo tardío (lámina 40).

La sobria y esquemática representación de la divinidad felínica, en gesto sereno, está lograda sobre una hoja de oro finamente laminada, sin señales de martillo. Los recortes y caladuras centrales de los colgajos fueron la parte final del trabajo. La superficie repujada muestra perfectos cortes redondeados y achaflanados y algunos elementos cintados son ligeramente acanalados. Su perfección y acabado, sólo comparable al mejor trabajo de una lápida, obliga a suponer que fue ejecutado desde adelante, sobre una matriz de madera tallada; de otra manera no hubiera sido posible obtener semejante resultado. La clásica deidad felínica lleva tocado de tres apéndices centrales y líneas curvas que podrían rememorar el tema serpentiforme. Por sus pequeñas dimensiones, probablemente fue parte de un ornamento o imagen mayor.

Morro Eten

En el presente recuento merece mencionarse este importante yacimiento necrológico, donde se registró un consistente patrón de tumbas formativas mayormente alteradas (durante la época prehispánica) que podría reflejar una interesante hipótesis sobre el reprocesamiento de objetos áureos por pueblos posteriores, como parecen probarlo las evidencias estratigráficas y el carácter selectivo de estas alteraciones (Alva-Elera).

Al ampliar las excavaciones (Elera 1985) se encontraron pequeños adornos de oro laminado cuyo análisis arrojó elementos-traza de platino, identificado también en algunos de los ornamentos de Chongoyape ''B'' (Lothrop 1951). La existencia de una veta aurífera en el mismo Cerro plantea la posibilidad de una importante fuente de obtención metálica para la época.

Balsar

Se conoce con este nombre a un paraje ubicado en la margen sur de la desembocadura del río Jequetepeque, donde el año de 1974 un grupo de profanadores locales saquearon una importante tumba con algunas decenas de objetos de oro, motivando cierto escándalo que ocupó por algunos días las primeras planas de la prensa local en la ciudad de Trujillo. Sin posibilidad de recuperación por las autoridades, fueron vendidos a conocidos coleccionistas de la capital y algunas al exterior. Entre los objetos más reconocibles que exacerbaron la imaginación de los lugareños se encuentra un juego de trompetas de oro de 1.10 mts. de longitud cuya belleza, acabado y función constituyen una novedad en la orfebrería y metalurgia peruana (lámina 48), ligeramente curvas y de extremo abocinado fueron confeccionadas a partir de una lámina cuidadosamente rolada y unida con soldadura de plata, bastante visible en la unión con la base convexa de la boquilla. Evidentemente que estos instrumentos musicales, cuyo diseño solo tenía precedentes en las culturas muy posteriores, reflejan cambios importantes en el ceremonialismo y el especial estatus del entierro.

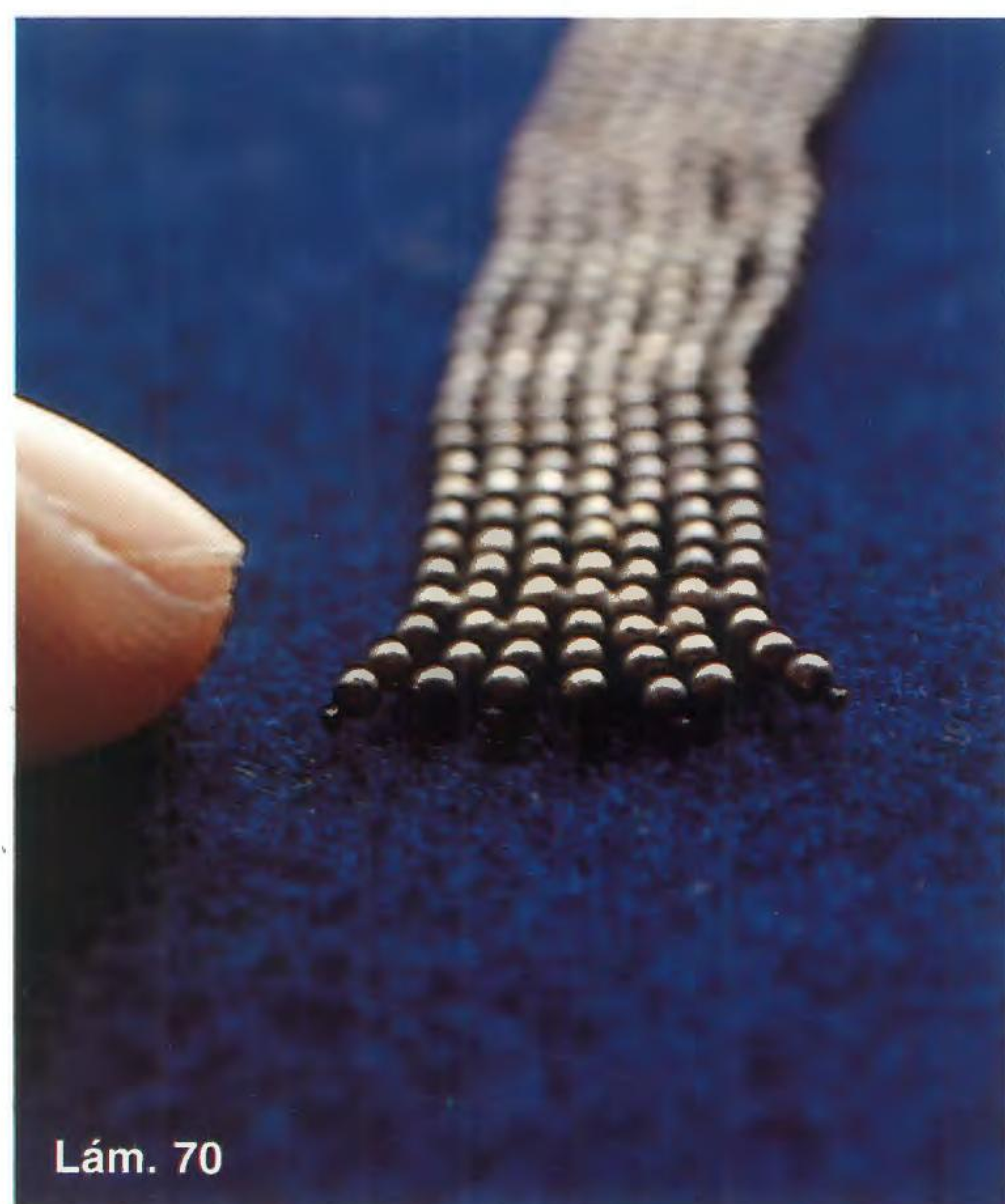
Dos coronas completas figuran también entre los principales ornamentos del contexto. La primera (lámina 47) consiste en una banda metálica laminada

con un perfecto trabajo de calados angulares que sirven para separar cabezas esquematizadas, originalmente repujadas por la parte posterior. Dos filas de lentejuelas se encuentran sujetas a cintillos metálicos engrapados a la lámina principal. El simple y estilizado rostro lleva una especie de barbiquejo y dos pequeñas lentejuelas simulando las orejeras. Este y otros elementos iconográficos del conjunto se encuentran muy alejados de la temática Cupisnique o chavinoide que caracteriza al Formativo y merecen estimarse pertenecientes a una etapa transicional.

La segunda corona es una banda simple, cuidadosamente laminada con un tocado adicional recortado en forma de abanico. La forma y disposición de las cuatro partes que forman esta última pieza, indudablemente sirvieron para sujetar plumas y adornos orgánicos. La pequeña perforación central debió recibir también otro ornamento complementario (lámina 53).

Otra categoría de ornamentos típicos de este repositorio lo constituyen complementos de tocado que podemos considerar plumas y "sujetadores de adornos plumarios", que parecen jugar en pares y terminan en vástagos agudos para sujetarlos alternativamente a coronas metálicas o gruesos turbantes de algodón. El primero de ellos consiste en una lámina ligeramente trapezoidal decorada en una banda superior con diseños repujados en cabezas estilizadas de serpientes opuestas (lámina 49). La pintura roja del fondo sirvió para resaltar estas figuras. La otra pluma ligeramente más angular (lámina 50) y decorada con la misma técnica, lleva la representación de serpientes bicéfalas en diagonal, intercalada con otras opuestas; un tema definitivamente transicional y vinculado también a las fases tempranas de Moche. Una tercera pluma (lámina 52) representa una artística y estilizada voluta doble, trabajada sobre una lámina martillada recortada y pulida. Por su diseño sería este el único ornamento con cierta reminiscencia chavinoide. El otro juego de partes de tocado corresponde a lo que podríamos llamar "sujetadores de adornos plumarios" (lámina 51). Las láminas recortadas en cuatro ramas o brazos ensanchados debieron recibir pequeños manojos o armazones de plumas.

En este conjunto se encuentra también un artefacto en forma de alfiler terminado en horqueta de puntas agudas. Este objeto, totalmente martillado, lleva en su parte más ancha el diseño de una cara esquematizada con ojos romboidales semejante a la vista en la corona y probablemente grabada a cincel. Por su forma podría tratarse de un sujetador de algodón para hilado. Entre otros ornamentos se encuentra un collar (lámina 59) de piezas tubulares repujadas con diseños angulares y esferas de dos tapas soldadas, las plumas puestas como remate, indudablemente son partes complementarias de tocados independientes armados así por el coleccionista. Otro rango de ornamentos son dos narigueras de corte elíptico con figuras tridimensionales de aves soldadas al centro de la abertura (una decorada con alambre torcido y soldado). Dos pares de anillos tubulares en círculo o ligeramente oblondos, respectivamente, debieron utilizarse como aretones. Pese a su sencillez, representan un importante avance en la técnica orfebre para laminar, rolar y doblar estos perfectos tubos metálicos. Dos curiosos adornos cilíndricos repujados en bandas verticales y con bordes ligeramente convergentes, serían parte de ornamentos mayores o remates de cetros de madera. Finalmente integraba este conjunto, aparte de otros posibles adornos menores, la curiosa representación metálica de una bolsa (lámina 56),



LAM. 70. TRANSICIONAL.
Frías. Brazalete (detalles). Formado por esferas articuladas de oro soldado de 2 mm. de diámetro.

LAM. 71. TRANSICIONAL.
Frías. Ornamento, aparente bolsa de coca. Oro laminado, repujado y soldado. Representación de felino. Aplicación de lentejuelas en las orejas y cabeza. Decoración de serpientes bicéfalas estilizadas. 64.4 x 26.5 cms.



Lám. 71

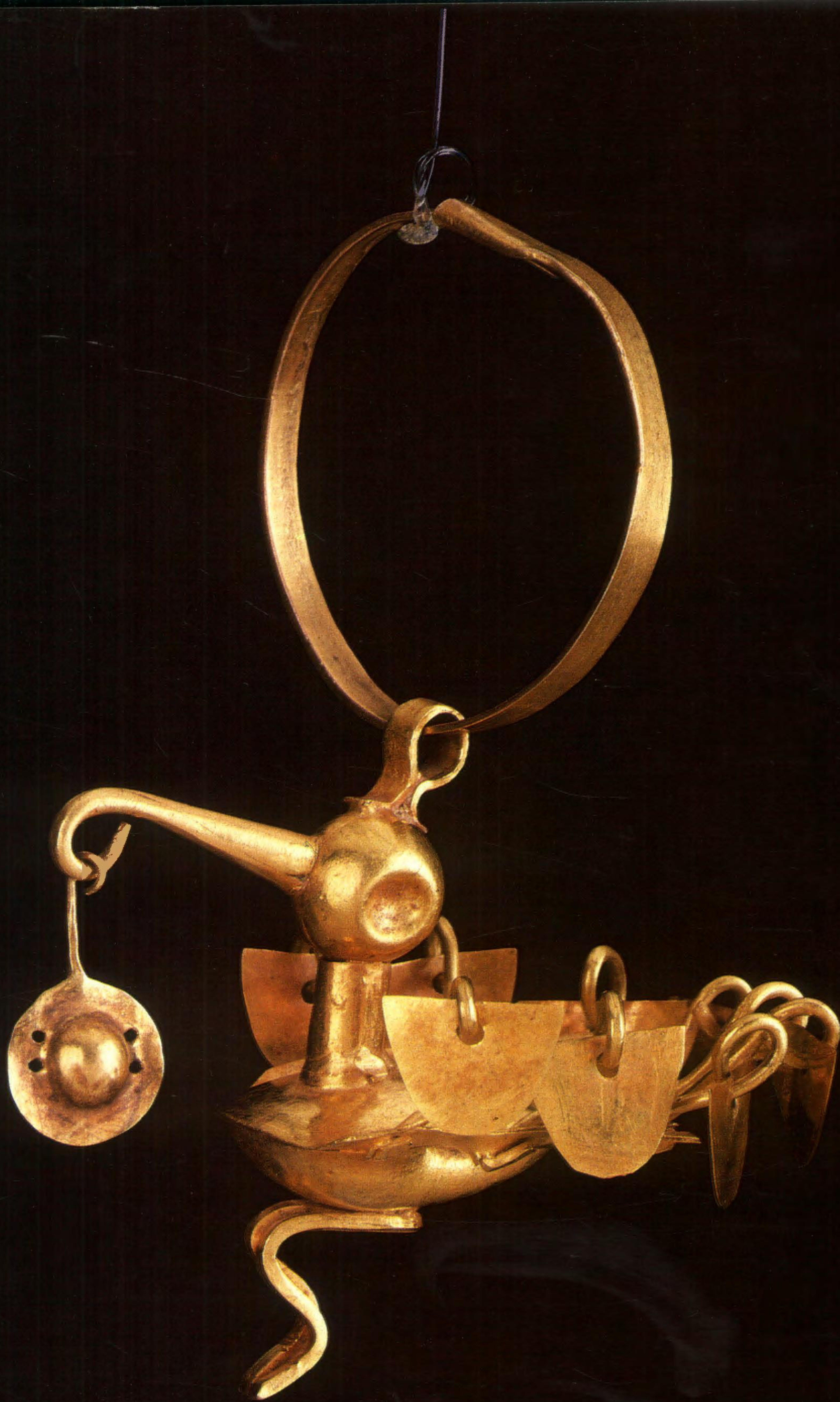
Lám. 72



LAM. 72. TRANSICIONAL.
Frías. Colgajos. Oro martillado, repujado y soldado. Representación de cóndores con aplicación de lentejuelas.
4.8 x 3.5 cms.

LAM. 73. TRANSICIONAL.
Frías. Cuenta de collar. Oro laminado y repujado con aplicación filigrana. Decoración de ave con lentejuelas.
5.3 cms.

LAM. 74. TRANSICIONAL.
Frías. Ornamento. Oro laminado y soldado, con aplicación de lentejuelas. Representación de ave.
6 x 5 cms.



Lám. 74

obtenida mediante el plegamiento de una lámina circular de oro con bordes angulares y atada con un cintillo, semejando las bolsas de cuero utilizadas por los Moche en carreras rituales.

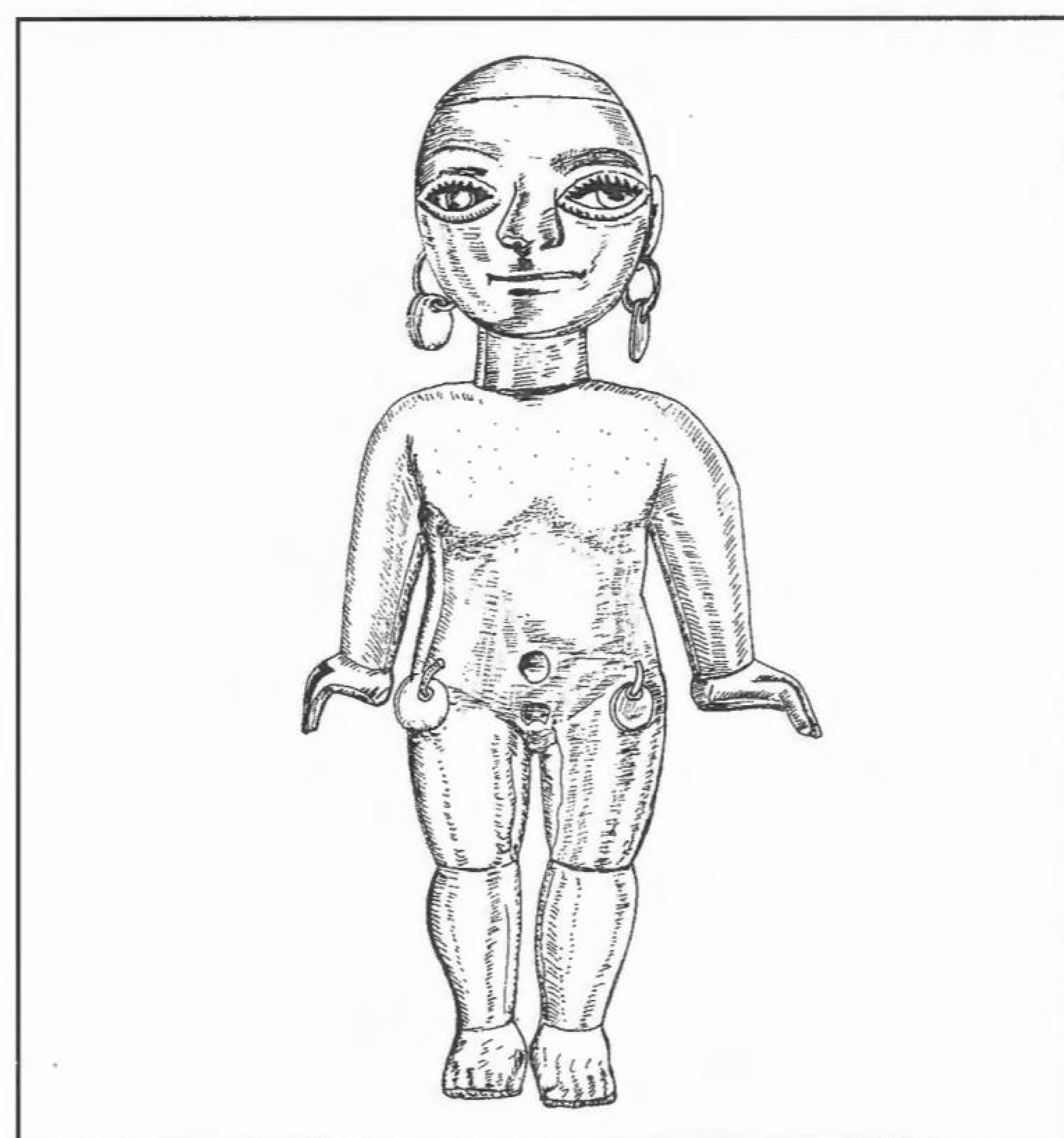
Las características de ornamentos y ofrendas sugieren que el ajuar principal correspondería a una mujer.

Frías

Este nombre, originado en un pequeño pueblo de la sierra de Piura, se hizo conocido en la literatura arqueológica a partir del año de 1956 al producirse el requisamiento de uno de los más impresionantes conjuntos de oro prehispánico de que se tenga conocimiento, proveniente de alguna importante tumba saqueada en las proximidades de esta poblacion. La policía de Chiclayo, en una anecdótica y circunstancial intervención, detuvo a uno de los protagonistas del saqueo que venía a ofertar parte del mismo a un conocido traficante de antigüedades, buscando un mejor precio que el de los joyeros piuranos quienes habían fundido ya numerosos objetos de este fabuloso hallazgo. La tenaz intervención del entonces director del Museo Brüning, don Oscar Fernández de Córdova, impidió el traslado y dispersión de este conjunto unitario. Según las referencias, habríase tratado de una tumba en cámara localizada en las faldas del cerro de Callingará, conteniendo solamente objetos metálicos que corrieron diversa suerte: parte fundidos, probablemente la mayoría requisados en Chiclayo y otros escondidos, fueron comercializados después al Museo de Oro y la antigua colección Cohen. Considerando informaciones y las 33 especies de diverso tamaño recibidas por el Museo, puede estimarse conservadoramente que el ajuar debió exceder la docena de kilos de metal al peso. Publicado y difundido por la prensa, el conjunto de Lambayeque despertó las más diversas conjeturas y opiniones de los medios científicos de entonces, desde su asignación al estilo Chimú o Mochica hasta su sello totalmente ecuatoriano o colombiano (algunas de estas aspiraciones se mantienen y deben revisarse en una perspectiva más amplia). Entre los rasgos más exóticos podría contarse la presencia de estatuillas huecas sin función específica ni antecedentes en las culturas preincaicas, así como el profuso empleo de colgajos y filigrana para complementar las representaciones.

En la totalidad —hoy reconocible— de testimonios orfebres procedentes de este yacimiento que superan el medio centenar podemos mencionar como categorías generales: Estatuillas o esculturas huecas, cuencos y copas metálicas, partes de tocados, pectorales o pecheras, un cinturón, narigueras, pendientes para los oídos, pinzas depilatorias, un cetro, un arma simbólica y otros ornamentos menores.

La comúnmente llamada ''figura o venus de Frías'', es una de las obras más conocidas y difundidas de la orfebrería antigua del Perú (láminas 60-61). Representa en un trato totalmente escultórico y muy realista la imagen de una mujer joven con los brazos sueltos y las manos dobladas en una grácil actitud. Los detalles anatómicos resultan casi perfectos incluyendo la notoria deformación craneana. Los ojos resaltados por alambre torcido y soldado, llevan láminas engastadas de platino u oro blanco. Esta estatuilla totalmente hueca fue confeccionada mediante el montaje de diecinueve piezas independientes de láminas martilladas, repujadas unidas tanto mecánicamente (engrapado) como por soldadura de fusión. Huellas imperceptibles de martillado en la superficie exterior fundamentan el empleo de matrices independientes de madera y con-



Frías: deidad femenina.



trariamente a lo que se supone, señales de soldadura indican que originalmente no tuvo la cabeza removible. Los dos pares de perforaciones a la altura de la pelvis podrían indicar su probable uso como un adorno pectoral semejante a muchos ornamentos del estilo Moche temprano.

El estilo de esta estatuilla y la representación masculina, vistas independientemente, con seguridad representan importantes contactos con las áreas norteñas. Pleús (1973) acertadamente descarta la posibilidad de su semejanza con las estatuillas Quimbaya de Colombia, brindando también argumentos de su origen en la cultura de ''la Tolita'', desarrollada en la provincia de Esmeraldas al extremo norte de la costa ecuatoriana, un pueblo que si bien desarrolló una hábil orfebrería local, no evolucionó hacia organizaciones complejas. Su presencia como resultado de contactos y comercio a grandes distancias, considerando los 1,000 km. que separan Frías de esta región ecuatoriana, podría aceptarse a través de los ríos amazónicos. Bergsoe (1973) quien estudió con mucha agudeza la orfebrería de la Tolita, tipifica a ésta como un arte de joyas y utensilios casi miniaturistas debido a la escasez del oro que los obligó también a esforzarse para separar o aprovechar inteligentemente el más abundante platino de sus formaciones naturales. La pregunta lícita es si un pueblo con estas limitaciones y una economía basada en la pesca, puede exportar a tan grandes distancias elaborados objetos de oro y a qué cambio? Estimo que la respuesta para esta interesante conexión cultural debe encontrarse en la amplia región intermedia. Por ahora supongamos mejor una exportación de ''mano de obra'' que artesanos ecuatorianos debieron retribuir a cambio de metal nativo existente en la sierra piurana y los ríos amazónicos cercanos.

Una segunda y singular figurina (lámina 62) es la representación semiescultórica y también naturalista de un hombre, trabajado básicamente en dos mitades sagitalmente unidas, con el brazo izquierdo como un tercer componente. La parte delantera —que forma el volumen— fue cuidadosamente laminada y repujada sobre una forma previa. La parte posterior plana indica su uso y presentación frontal. La representación lleva un cinturón de plata de donde emerge el pene erecto laboriosamente trabajado en una combinación bimetálica, este aditamiento (que resultaría removible) debe vincularse a rituales de la fertilidad, no resultando extraño para el arte más o menos contemporáneo de Vicús y Moche temprano. Curiosamente la mano derecha que reposa sobre el vientre se elaboró en láminas repujadas y la mano izquierda con alambre plateado, dando la impresión de una garra. De otro lado el pie izquierdo cuelga de un alambre; como si estos detalles anatómicos quisieran mostrar el cuadro de una enfermedad neurológica. Sobre el pecho se encuentra un adorno discoidal plateado y alambres cincelados forman los ojos, puñeras y cintas sobre la rodilla.

Una tercera estatuilla (lámina 57) probablemente del mismo conjunto representa un personaje masculino en trato más simple y estilizado, las manos levantadas a la altura del rostro, llevando un tocado de cuatro colgajos y barboquejo de alambre torcido. La figura fue armada de varias partes repujadas y soldadas; manos, pies y taparrabo son láminas recortadas. La naturalidad y pureza de la representación se ajusta al cánon de Frías.

Otro de los complejos montajes orfebres escultóricos de este conjunto es la representación de un mamífero estimado como comadreja (lámina 65), confeccionada también mediante láminas repujadas y soldadas alternativamente con plata u oro (Lechtman 1975), demuestra también una compleja

Frías: deidad masculina.



Lám. 75

LAMS. 75 y 76. TRANSICIONAL.

Frías. Estólica y detalle. Oro laminado, repujado, burilado, recortado, rolado y soldado. Personaje antropomorfo sentado preparando estólica.
33 x 3.4 cms.



Lám. 76



técnica para su confección con el empleo de plata y lentejuelas colgantes. El impresionante cinturón de oro (lámina 63), está compuesto por una banda flexible, decorada con colgajos semi-esféricos que penden de pequeños garfios de alambre y una cabeza masiva central unida mediante grapas al cinto. Esta figura felínica trabajada en base a láminas repujadas y soldadas, lleva también lentejuelas colgantes en las orejas. En las fauces abiertas se encuentra una lámina alargada como lengua que con probabilidad llevaba un mecanismo de contrapeso para producir su oscilación constante con el movimiento, cuando el ornamento era usado. Las láminas laterales representan las garras del animal proyectadas hacia adelante. Otra cabeza de felino (lámina 64) podría corresponder a un ornamento semejante cuyo cinto fue destruído por los profanadores o también constituir parte de un tocado, diferente sólo en algunos rasgos anatómicos. En esta misma línea se encuentra también la representación de un felino con las fauces abiertas y el cuerpo plano tratado como una lámina, donde aparecen repujadas serpientes bicéfalas con el cuerpo en forma de "S", cola y lengua son presentados como láminas alargadas. El rostro humano figurado en la base de la segunda, se vincula también a un tema del arte Moche. Las pequeñas extremidades unidas mecánicamente al cuerpo brindan la impresión de la piel estirada del animal que concuerda con su posible función como bolsa ritual. Esta pieza forma parte de la colección "Oro del Perú" (lámina 71). Entre las pinzas en oro de este estilo resalta una trabajada en fuerte relieve angular y figuras adicionales a los extremos (lámina 77). El componente básico de este primoroso artefacto depilatorio simbolizaría hipotéticamente la luna en cuarto creciente con un rostro central y animales mitológicos a los lados, asociados a temas semejantes en el arte Moche, Vicús y que incluso (con razonables

LAM. 77. TRANSICIONAL.
Frías. Pinza depilatoria.
Oro laminado, repujado y soldado.
Decoración de cabeza antropomorfa y dos siervos con aplicación de filigrana.
18.5 x 16 cms.

LAM. 78. TRANSICIONAL.
Frías. Ornamentos. Oro laminado y repujado.
Decoración de serpientes bicéfalas.
16.5 x 9 cms.



Lám. 78

variantes) se identifican en Recuay; tratándose probablemente de un ícono-tipo más o menos contemporáneo y de valor supra-regional. Otras pinzas más simples representan aves o serpientes bicéfalas. Un pectoral compuesto por 717 discos pequeños de oro formaba también parte de este suntuoso ajuar. Entre los utensilios de uso ritual se encuentran tres cuencos de oro martillado, un vaso en forma de copón con pedestal y mecanismo de sonido (semejante a los de la iconografía Moche). Merecen mencionarse en este breve inventario un cetro de 42 cmts., coronado en una sonaja oblonga, pendientes para oído con colgajos, conos para collares o vestimentas, placas con representaciones de serpientes bicéfalas o símbolos escalonados y collares de esferas soldadas de diverso tamaño. Una cuenta tubular decorada con alambre soldado y pequeños labores de repujado, lleva un extraordinario trabajo miniaturista, representando escultóricamente una avecilla con la cebeza giratoria y un disco colgante en el pico (lámina 73).



Quizá el mejor exponente del desarrollo tecnológico y habilidad orfebre alcanzados por los Frías lo constituya un pequeño y desapercibido brazalete (lámina 70), integrado por siete filas paralelas de pequeñas esferas de apenas dos mm. cada una, increíblemente confeccionadas mediante dos tapas soldadas y perforadas, en las cuales se fue adicionando progresivamente un eje alámbrico móvil, con cabezas-tope para formar cadenitas movibles, soldadas luego transversalmente a trechos espaciados y con una trayectoria en "V", a fin de concluir en un brazalete o pulsera totalmente homogéneo y flexible que, asombrándonos por su maestría, es toda una proeza orfebre en cualquier tiempo. No podemos dudar aquí del uso de las pinzas y herramientas especializadas. Trabajos parecidos sólo se aprecian en Tolita (Bergsoe 1973) y ocasionalmente —sin llegar a esta complejidad— entre los Moche que debieron heredarlo.

De la colección Cohen se conocen también algunos exponentes orfebres de este estilo como una magnífica estólica ritual (láminas 75-76) compuesta por el vástago tubular con su gancho impulsador de los dardos y un remate escultórico miniaturista, ensamblado mediante láminas repujadas y piezas de alambre unidas y soldadas para detalles anatómicos y tocados. El personaje representado simbólica y coincidentemente prepara un lanzador de dardos, llevando un curioso tocado y apéndices que salen de los ojos, evocándonos ciertas imágenes de la cerámica Vicús. Características parecidas tienen también dos magistrales pendientes que representan una cabeza antropomorfa felinizada (lámina 66) ricamente exornada con alambre redondo, cincelado o torcido para formar órbitas, boca, decoración facial y un extraño ornamento en el entrecejo, probablemente sujeto a la nariguera. Otro pendiente es la figurina de un animal mitológico agazapado, también admirablemente armado y decorado con filigrana (lámina 68). Otro colgajo, representa artísticamente dos cabezas achatadas y opuestas con lentejuelas colgantes en la parte superior, que serían una versión simplificada del mítico animal lunar, representado también en otro pequeño adorno de la misma colección. Una cabeza antropomorfa, esférica, decorada con alambre y colgajos, forma parte de este conjunto estilístico al que también podemos adscribir pendientes menores, aretes o partes de tocado de diversas colecciones, representando figuras realistas de aves admirablemente ensambladas al detalle (láminas 72-74), tema por cierto favorito de los orfebres de Frías.

Como exponentes de este estilo tan vinculado a la tradición norteña pueden estimarse dos aretones de tubo doblado y decorado en uno de sus lados con alambre y granulaciones esféricas soldadas (lámina 67). Pieza de antología

LAM. 79. TRANSICIONAL.
Vicús. Nariguera. Plata y oro laminado, repujado y soldado. Decoración zoomorfa.
7.7 x 6.4 cms.

LAM. 80. TRANSICIONAL.
Vicús. Nariguera. Oro laminado y repujado. Representación de personaje antropomorfo con decoración zoomorfa y geométrica.
12 x 8.8 cms.



Lám. 80

en este grupo es también una pequeña nariguera circular bimetálica trabajada en filigrana, partiendo de dos alambres torcidos de sección redondeada en oro y plata, unidos a otro horizontal achatado que forman la estructura básica donde se soldaron volutas de alambres alternadas entre oro y plata que rodean a dos detallados felinos de perfil en direcciones opuestas (lámina 69).

Una variada gama de técnicas orfebres, como empleo de alambre para decoraciones y filigrana, soldadura, combinaciones bimetálicas, uso de lentejuelas y colgajos, predisposición al trabajo de figurillas escultóricas y labor miniaturista, caracterizan a este grupo que evidentemente recibió y trasmitió influencias tecnológicas y estilísticas de las culturas ecuatorianas bajo una relación iniciada desde épocas muy tempranas. Sus elementos iconográficos reflejan también relaciones con Moche Temprano, Vicús y Recuay.


Lám. 81

Vicús

Esta cultura, desconocida hasta inicios de la década del '60, irrumpió en el panorama de la arqueología peruana con su novedoso estilo de una cerámica aparentemente rústica, de estilo realista y caricaturesco, pero de gran expresividad y belleza, diferente a las culturas tradicionales y parecida a los estilos de Chorrera y Guangala del Ecuador. Sus extensos repositorios funerarios fueron en los años siguientes también expoliados, planteándose que extraordinarios exponentes del estilo Moche Temprano podrían resultarle parcialmente contemporáneos, lo cierto es que existe un estilo Vicús definido y algunos testimonios orfebres propios que lo representan. En la presente muestra reconocemos:

Una corona cilíndrica de oro laminado con dos pares de bandas angostas y totalmente cubierta de lentejuelas colgantes, sujetas a pequeños garfios de alambre. Una composición simple, pero de gran impacto visual, considerando el efecto de los colgajos al movimiento y la posibilidad que las bandas metálicas hayan mantenido también adornos plumarios (lámina 88). Una máscara o adorno pectoral, trabajada en una lámina más o menos gruesa, tiene un diseño totalmente esquemático con los ojos y nariz fuertemente repujados y los dientes representados por caladuras verticales con una inclinación a los extremos para insinuar colmillos inferiores. La composición del rostro resulta muy semejante al mismo estilo de la cerámica (lámina 81). El par de discos con la imagen estilizada de un buho o lechuza repujados en líneas y puntos constituye también un tema frecuente de este estilo y podrían haberse desempeñado como adornos pectorales o pendientes (lámina 86). Otro disco (posible pectoral) se encuentra decorado con un rostro central grotesco de aspecto felínico rodeado de pequeños diseños geométricos en ordenamiento concéntrico (lámina 87). Un último disco parecido tiene también la imagen central, tratada en impresionante relieve volumétrico, de un personaje con nariguera y boca felinizada, rodeado en el borde por once caras esquematizadas. Ambos ornamentos nos recuerdan una versión simple y propia de los pectorales discoidales del Formativo Tardío (Zaña B).

El rango de ornamentos más frecuentes en Vicús pueden considerarse las narigueras, la mayor parte de ellas ejecutadas en láminas repujadas de perfil elíptico o semi-circular. Una de las más características (lámina 80), tiene la curiosa representación central muy naturalista de un personaje masculino sosteniendo una especie de pectoral (o el taparrabo) y mostrando los genitales, cuatro figuras se encuentran a los lados y el borde está decorado con círculos relievados. El tema probablemente guarda relación con la pequeña figurina

LAM. 81. TRANSICIONAL.
Vicús. Máscara. Oro martillado, repujado, calado y recortado.
8.8 cms.

LAM. 82. TRANSICIONAL.
Vicús. Narigueras. Oro martillado, repujado, recortado y calado. Representación de cabezas zoomorfas.
13 x 8 cms.



Lám. 82





erótica de Frías (lámina 62). Otras dos narigueras de estilo y trabajo semejante representan figuras de felinos enfrentados que, carentes de expresividad y fuerza, poseen una ingenua belleza (lámina 79). Una de ellas es un sorprendente trabajo bimetálico que caracteriza también a varios de estos ornamentos, como aquéllos de silueta recortada y decorados con círculos (lámina 85). Las dos narigueras gruesas con rostros esquematizados y simples de fuerte relieve (lámina 82) parecen integrar el mismo contexto de la máscara o pectoral. Indudablemente que una pequeña nariguera de filigrana en alambre doblado tramado y soldado, es uno de los más elaborados trabajos del grupo. Su confección refleja notable experiencia en esta compleja técnica (lámina 84). Salvo dos narigueras de atrevido diseño en puntas y volutas de alambre (lámina 83), las otras muestras resultan simples y aparentemente cumplían fines de decoración personal.

En términos generales la orfebrería Vicús examinada denota una limitada gama de técnicas, representaciones y ornamentos, reflejo de una cultura menos sacralizante y compleja.

Huarmey

Hemos considerado en este grupo un conjunto unitario de singulares ornamentos de oro, procedentes de dicho valle que actualmente se conservan en el Museo Dumbarton Oaks de Washington. Sus características tecnológicas y estilo permiten situarlo en la etapa transicional. El más impresionante de éstos es un pectoral cuya silueta general nos recuerda las tempranas formas de ''H'' en una concepción circular de cuatro elementos laterales alrededor de un

LAM. 83. TRANSICIONAL.
Vicús. Narigueras.
Filigrana de oro en forma de espirales.
6 x 4 cms.

LAM. 84. TRANSICIONAL.
Vicús. Nariguera. Filigrana de oro en forma de cadeneta trenzada.

LAM. 85. TRANSICIONAL.
Vicús. Narigueras. Oro laminado y martillado. Decoración estilizada.







Lám. 85





Lám. 86



Lám. 87

LAM. 86. TRANSICIONAL.

Vicús. Ornamentos. Oro laminado y repujado. Decoración zoomorfa (caras de lechuza). 8.2 x 6.2 cms.

LAM. 87. TRANSICIONAL.

Vicús. Discos. Oro laminado y repujado. Decoración de cabezas antropomorfas. 12.5 x 12 cms.

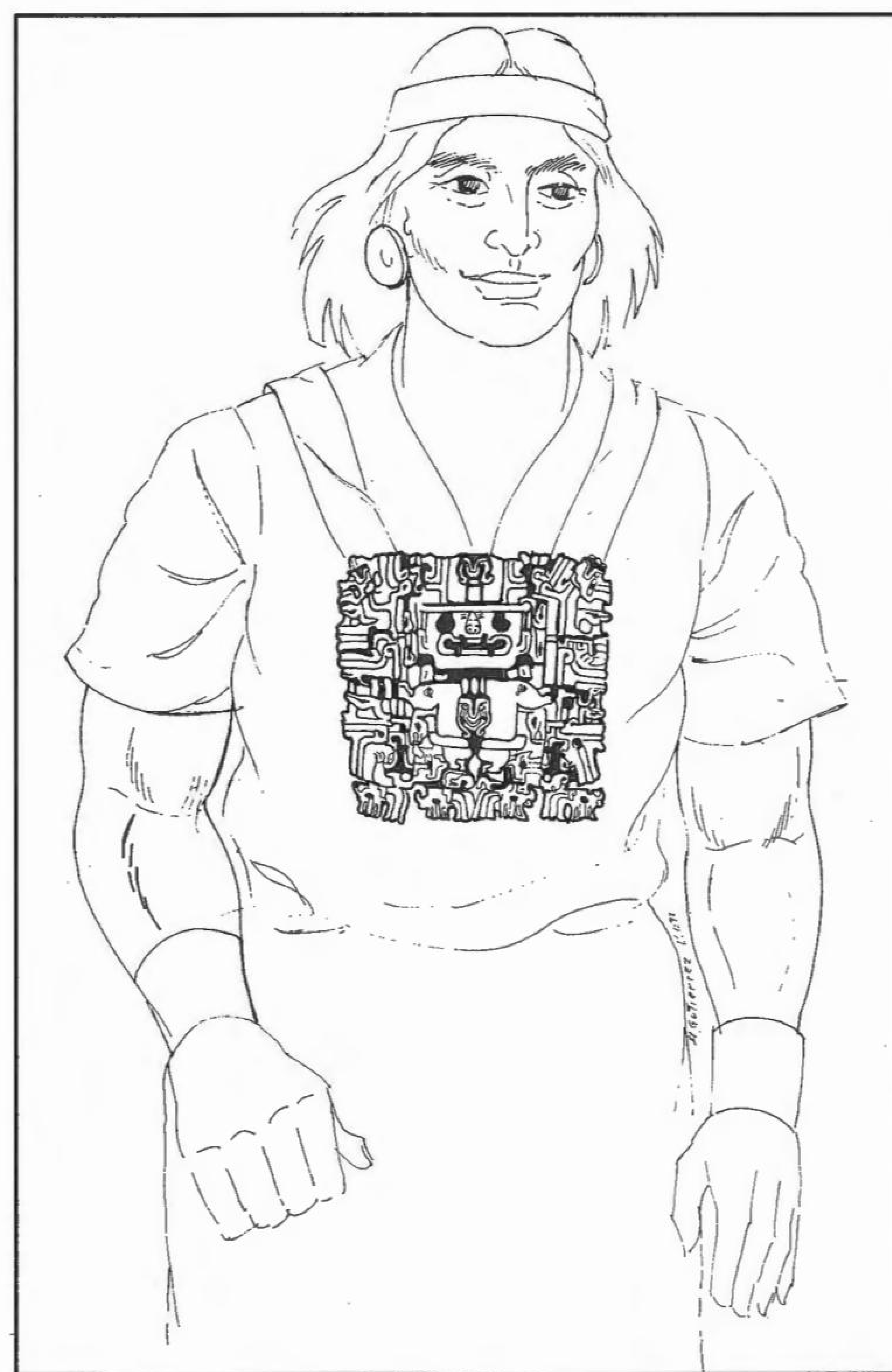
LAM. 88. TRANSICIONAL.

Vicús. Corona. Cobre martillado y recortado enchapado en oro. Decoración de lentejuelas. 59 cms.



Lám. 88

cuerpo central (lámina 89). Se trabajó en base a láminas repujadas y unidas con grapas. La decoración comprende diseños geométricos relievados de ángulos y rombos enmarcantes, bordes calados y cruces en los círculos. El elemento principal es la representación escultórica de un ave, armada mediante piezas soldadas y sujetada a la placa donde las figuras en relieve forman las alas abiertas, cola y patas del animal, totalmente deplegado en una armónica y vistosa presentación. Los colgajos vibrantes, sujetos a largos garfios de alambre, complementan el marco decorativo. Otros dos pares de complejos ornamentos compuestos podrían ser pendientes o también adornos pectorales (láminas 90-92). Ambos están integrados por piezas móviles unidas con cintillos metálicos: un disco, una placa trapezoidal y colgajos alargados. En el primer par se encuentra la representación de la misma ave, combinándose el trabajo de figuras escultóricas armadas, láminas repujadas y colgajos, figurando éstos como serpientes esquematizadas de cuerpo angular. Del mismo grupo se aprecia una vistosa nariguera decorada con dos felinos estilizados de perfil y volutas laterales recortadas (lámina 91), representaciones complementadas con los característicos colgajos. La exuberante tendencia decorativa ''móvil'', empleo de figuras escultóricas, técnicas orfebres y elementos iconográficos, vinculan este conjunto al estilo Frías. Evidentemente, que las piezas presentadas constituyen parte de un ajuar funerario más amplio, una máscara funeraria fue publicada por Emerich (1964).



Reconstrucción: uso de pectoral (c: Corbacho).

Costa Norte - Transicional

Hemos incluido en este grupo varios testimonios orfebres misceláneos sin procedencia reconocible que comparten rasgos comunes a esta época y a los estilos de Frías, Balsar, Gallinazo y Vicús. En el conjunto ''A'' se encuentran narigueras trabajadas en láminas uniformes con diseños geométricos recortados, calados y colgajos adicionales de siluetas de aves (lámina 94). ''B'' está representado por un collar de 15 piezas alargadas y 16 cuentas repujadas con diseños pupilares que rematan en un pájaro escultórico, armado mediante soldadura (láminas 95-96). ''C'' es una corona cilíndrica simple con colgajos circulares repujados (lámina 93) y ''D'' consiste en un curioso disco pectoral repujado por ambos lados con cuatro imágenes antropomorfas que intentan ser ''binarias'' (una boca para dos perfiles), dispuestas alrededor de una figuración circular central también cuatripartida de volutas (láminas 98). Parece tratarse de una imitación tardía, tomada de los discos pectorales del Formativo, considerando que estos ornamentos siguieron en uso.

Finalmente debemos mencionar un estilizado adorno pectoral, procedente de la Costa Central, compuesto por una lámina convexa de corte semilunar rematada en dos volutas donde se soldó un par de figuras escultóricas de pájaros, adicionándose en la parte inferior colgajos cónicos (lámina 97). Su técnica decorativa y estilo guardan estrecha semejanza a los demás exponentes transicionales de la Costa Norte.

El proceso, comentarios y conclusiones

Cuando los más antiguos maestros orfebres del Formativo comenzaron a decorar mediante el realce o repujado las láminas de oro, pacientemente colectado en forma de granos o pepitas a las orillas de los ríos, ponían en juego la herencia de un largo conocimiento experimental sobre principios básicos de su comportamiento físico que debieron iniciarse al martillar un trozo de metal hasta donde y cuando comenzaba a perder su ductibilidad, volviéndose quebra-

LAM. 89. TRANSICIONAL.
Huarmey. Pectoral. Oro laminado, repujado, burilado, recortado y soldado. Aplicación de lentejuelas y decoración de figura zoomorfa en el centro.
40 x 32 cms.



Lám. 89

dizo por su cristalización. Descubrir el recocido o temple al calor controlado, proceso molecular que devolvíale esta capacidad tantas veces como fuera necesario, fue con seguridad un primer e importantísimo paso, seguido de la posibilidad de aglutinar pequeños granos en bloques mediante su fusión sobre trozos de carbón. Para entonces nos encontrábamos en los inicios de la alta cultura, la sociedad estaba organizada con sistemas de vida estables basados en la agricultura por lluvias en la sierra y de riego artificial en los valles costeños donde también jugaban importante rol los recursos marítimos. Litoral, valles, cordilleras y vertientes amazónicos estaban espaciadamente poblados facilitando un permanente contacto. La presencia de santuarios y creaciones artísticas en piedra, textilería, concha y hueso (que venían desde el Arcaico o Precerámico, donde ya se vislumbra un universo mítico) habían alcanzado un alto nivel de desarrollo y la institucionalización de una supra-estructura religiosa con imágenes, ritos y funciones. La labor del orfebre debía adaptarse a este contexto y producir en el más singular, inalterable y mágico de los materiales, ornamentos y emblemas impregnados de sacralidad. No sabemos aún donde se descubre y experimenta este proceso tecnológico. La vertiente nor-oriental podría ser un área clave, considerando su frecuencia temprana en los valles colindantes de Lambayeque y ausencia total en los cementerios Cupisnique del valle Chicama (Larco 1941) pese a los testimonios de un arte religioso altamente desarrollado.

Los ornamentos que estimamos más antiguos en nuestra secuencia tentativa (Costa Norte ''A'' y ''B''), fueron trabajados como siluetas recortadas en láminas con repujado redondeado, tomando aparentemente el modelo de los adornos planos de concha usados sobre el pecho desde comienzos del Formativo inferior. Constituiría así este el primer rango de emblemas metálicos. Las representaciones se refieren a imágenes más o menos sencillas y reconocibles del estilo Cupisnique, Chavín Temprano y Sechín.

Una segunda agrupación cronológica-estilística comprendería las creaciones orfebres representativas del Formativo Medio y en nuestra muestra también las más numerosas: Jequetepeque ''A'', Marañón, Kunturwasi, Chongoyape ''A'', Costa Norte ''C''.

Los rasgos individuales, naturaleza de cada uno de estos conjuntos y el considerable lapso que cubren, evidentemente implica una secuenciación propia que aproximadamente se sucedería en el orden de su enunciación. Resultan característicos los emblemas pectorales en ''H'' y cruz, los primeros parecen derivarse de las formas recortadas anteriores y la expresión de una silueta básica humana o animal, cuyo cuerpo sirve para la imagen central. Los pectorales cruciformes, orientados horizontalmente, reflejarían significados de dualidad y simetría formal. En ambos predomina el tema de la deidad agnática, un ser figurado sin mandíbula (Rowe 1973) que, solo o combinado, mantiene larga vigencia en la iconografía del Formativo y parece referirse a una serpiente mítica. Entre las otras categorías de ornamentos cuyo uso se institucionaliza progresiva y definitivamente se encuentran las coronas o vinchas, orejeras, collares y pinzas. Las prendas de cabeza por su vistosidad constituyeron sin duda los ornamentos de mayor distinción, rango y significado. Las imágenes aquí representadas van desde el personaje sobrenatural con atributos felínicos, asistentes y serpientes complementarias que surgen como apéndices, hasta cabezas humanas simples enmarcadas o diseños esquematizados y singularmente sobrios como la corona serpentiforme del Marañón. Puede reconocerse que el primero de ellos preside el panteón Cupisnique y Chavín, los otros

LAM. 90. TRANSICIONAL.
Huarmey. Orejeras. Oro laminado, repujado, burilado, recortado y soldado. Decoración de lentejuelas en forma de flores y serpientes estilizadas.
32 cms.




Lám. 90



parecen vincularse a rituales de la fertilidad de la tierra. Curiosamente advertimos entre los conjuntos una predisposición para optar alternativamente bien por pectorales o bien por prendas de cabeza, reflejo no sólo de una moda sino probablemente de funciones y rango diverso. De otro lado estos ornamentos principales se encontrarían sintomáticamente en juegos individuales de tres, como el caso de Chongoyape "A" (tres coronas), Jequetepeque "A" (tres pectorales), Kunturwasi-tumba 2 (tres pectorales, considerando un par). Esta sugerente trilogía y sus correspondientes representaciones pueden referirse a un número semejante de importantes eventos rituales donde debieron emplearse. Por su forma y proporciones, la extraña figura realista y semi-escultórica de una serpiente (Marañón) constituiría el único ejemplo de imagen metálica de culto de la época. Notamos también la aparición de adornos pectorales con diseños enmarcados (Kunturwasi, Costa Norte "C") probablemente inspirados en lápidas de piedra. Las orejeras, como un siguiente rango de ornamentos, tomaron su modelo tubular en similares formas previas de hueso cortado o madera hueca, pasando por trabajos en piedra o combinaciones y progresando desde abocinados, de borde expandido (Marañón) hasta voltear o soldar un amplio plano perpendicular y frontal decorado con relieves, (Chongoyape "A"). La forma final es la orejera "de carrete" típica del Formativo Medio. Las piezas componentes de collares podían ser esféricas o sencillas figuraciones escultóricas de excelente acabado. En estos casos se comenzó a emplear con maestría el repujado y soldadura. Entre los trabajos orfebres misceláneos poco frecuentes pueden mencionarse cucharas simples, sonajeros, pequeños colgantes (Jequetepeque "A"). Las características mayoritarias de los ornamentos y datos arqueológicos (Onuki 1990), definen su correspondencia a ajuares de personajes masculinos, indudablemente vinculados al manejo del ritualismo y poder local. Las tumbas de Kunturwasi están asociadas a un importante santuario, sin embargo los otros contextos (Chongoyape, Jequetepeque, etc.)

LAM. 91. TRANSICIONAL.
Huarmey. Nariguera. Oro laminado, repujado, burilado y recortado. Decoración zoomorfa con aplicación de lentejuelas.
12 cms.

LAM. 92. TRANSICIONAL.
Huarmey. Orejera. Oro laminado, repujado y recortado. Aplicación de lentejuelas y filigrana. Decorada con pendientes en forma de serpiente estilizada.
28 cms.



Lám. 92

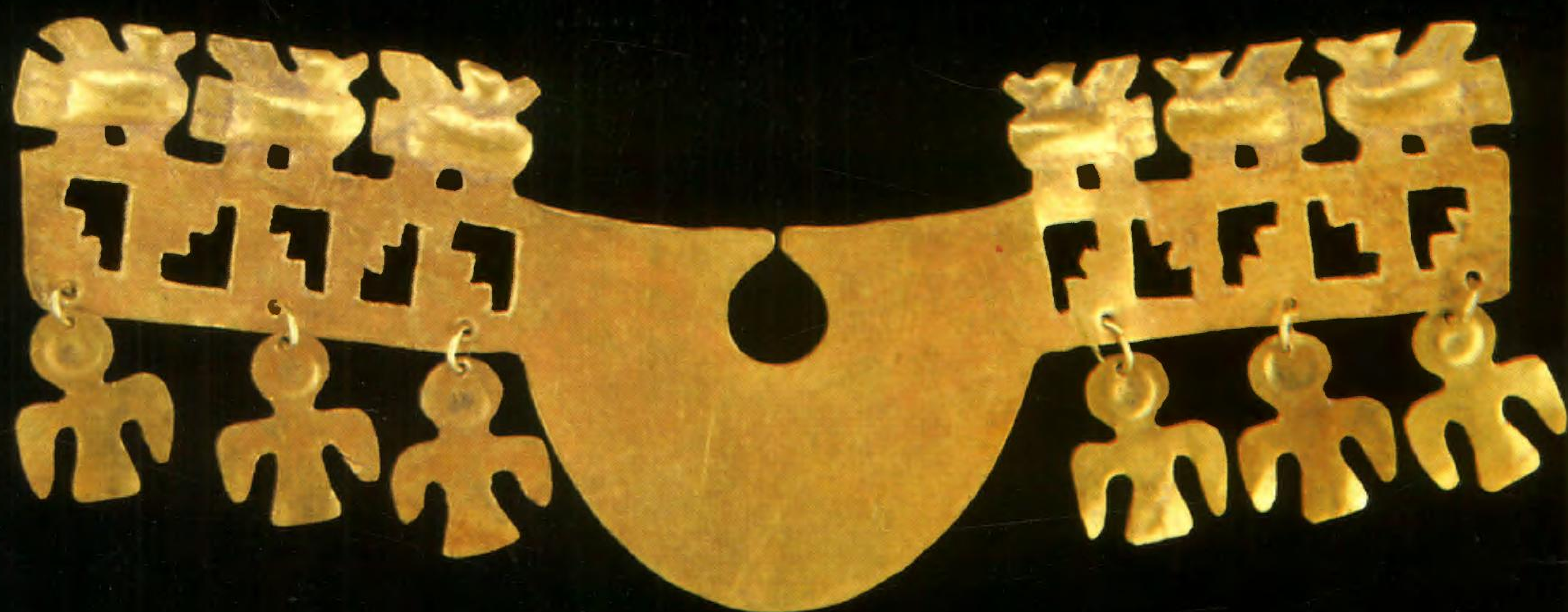


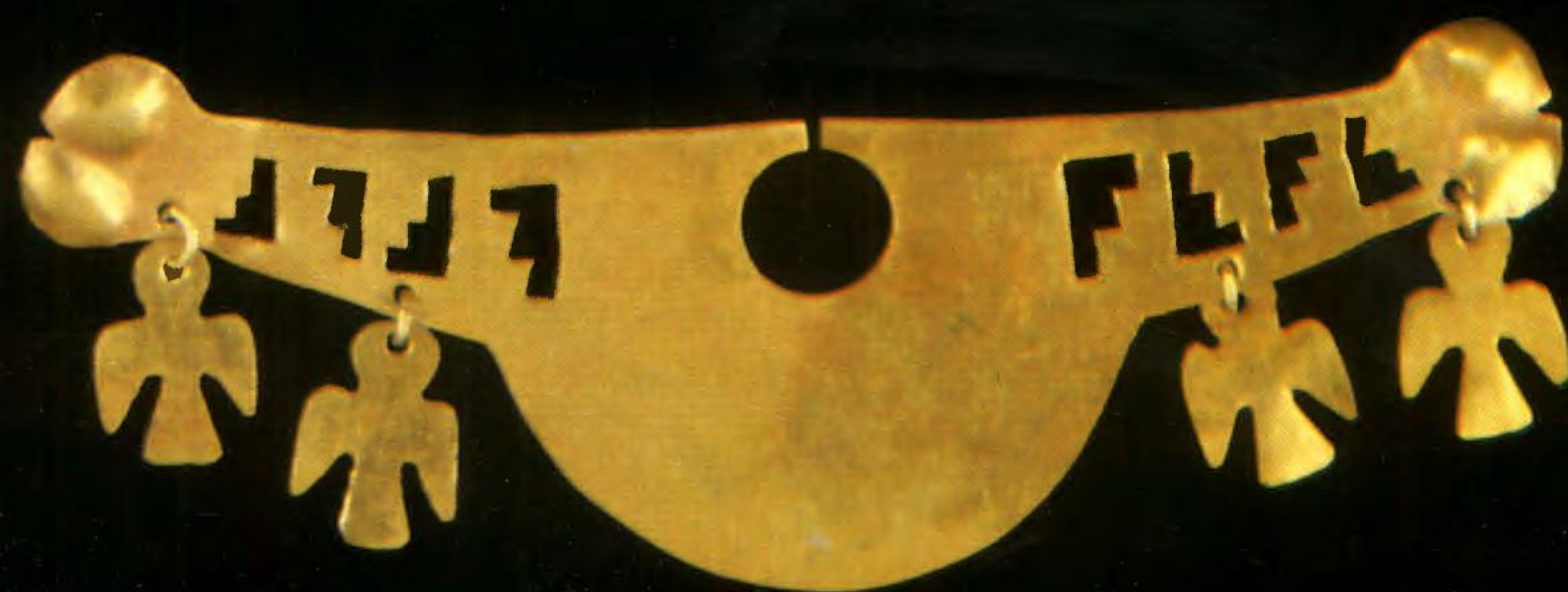
provienen de entierros elitarios en ámbitos donde sólo existieron centros poblados de la época.

Las técnicas orfebres características de esta agrupación consisten principalmente en el trabajo básico de martillar o batir pequeños bloques de metal sobre ''yunques'' de piedra perfectamente pulidos y ligeramente convexos, empleando martillos del mismo material y acabado. Procedimiento en apariencia simple que sin embargo requiere habilidad y aprendizaje, así como excelente diseño y acabado en las herramientas. Los golpes deben ser cuidadosamente controlados a medida que se avanza en estirar la plancha con su oportuno y sucesivo recocido. La diversa forma, tipo de piedra, tamaño y peso de los martillos sin mango, probablemente estaba en relación al avance y finura del trabajo. Después de producirse una lámina de espesor homogéneo y trazar un boceto del diseño, se iniciaba el repujado, presionando por la parte posterior las áreas calculadas del dibujo, para lo cual se empleaban varios instrumentos agudos, pero de punta roma. Durante esta operación la lámina debía descansar sobre un soporte suave de tela, cuero o fibra vegetal. El fuerte relieve de los ornamentos curvos, como las coronas cilíndricas, implicaba una conformación previa para evitar su deformación. El corte general de las hojas metálicas pudo efectuarse empleando el filo de una herramienta de piedra sobre una base angulosa del mismo material para producir el efecto de ''tijera''. El laborioso recorte en contornos de figuras (orejeras Chongoyape ''A'') y pequeños espacios calados (Kunturwasi) requirió de agudos y finos cinceles metálicos, después se limaban y pulían las imperfecciones. Uno de los más importantes avances técnicos fue el empleo de uniones tanto mecánicas (mediante grapas, remaches o engarces) como el procedimiento de soldadura

LAM. 93. COSTA NORTE TRANSICIONAL C.
Corona. Oro laminado y soldado. Aplicación de lentejuelas repujadas.
19 x 13.5 cms.

LAM. 94. COSTA NORTE TRANSICIONAL A.
Narigueras. Oro laminado, repujado, recortado y calado. Decoración zoomorfa.
7 x 2, 10 x 3.5, 12 x 3, 5 x 3.5 cms.





Lám. 94



por "fusión" o sudoración, con la aplicación de calor localizado que al recristalizar la "línea de contacto", fija las partes a unir. Probablemente en algunos ejemplares se introdujeron materiales soldantes de relleno del mismo metal (Lechtman 1988).

Nuestra tercera agrupación comprende los conjuntos denominados: Corbacho, Zaña "A", Jequetepeque "B" y Costa Norte "D", "E" y "F", que podrían ubicarse entre el Formativo Medio a Formativo Tardío. En los pectorales, como emblemas típicos de rango, surgen las formas circular y cuadrangular, persistiendo como modelos antiguos aquéllos en "H" y las placas rectangulares enmarcadas. El único contexto más o menos completo presenta también un juego de tres. Las coronas altas tienden a desaparecer, reemplazándose con cintas o vinchas decoradas. Las narigueras constituyen los ornamentos novedosamente instituidos en esta fase y que van a tener una larga continuidad en todos los tiempos y culturas, distinguiéndose la clásica de sujetador circular y una variante de "vástago y espiga". Esta última probablemente debido a su poca practicidad perdió vigencia. A diferencia de épocas posteriores estos aditamentos nasales no cubrían la boca.

La tendencia general se orienta al uso de ornamentos menores como colgajos, anillos y pendientes variados. Entre las innovaciones técnicas debemos mencionar el empleo de alambre y la soldadura de plata que evidentemente significó un importante paso para facilitar las uniones metálicas gruesas cuyo riesgo de alterar —con la aplicación de calor— las partes a unir por su similar punto de fusión, quedaba eliminado con este soldante menos resistente. El estilizado estilo "silueteado" de figuras planas sobre placas recortadas y

LAMS. 95 y 96. COSTA NORTE TRANSICIONAL B.

Collar y detalle. Oro laminado, repujado y soldado. Decoración de cuentas cilíndricas y picaflor. 38 cms. 8 x 5 cms.



Lám. 96



caladas (asociado al uso de alambre) es también representativo de esta agrupación que, por otro lado, trata de conseguir volumetría e impresión de mayor espesor redondeando los bordes de piezas laminadas y repujadas. Estas técnicas se mejoran notablemente, obteniéndose superficies más homogéneas y comenzando a trabajar también los diseños desde adelante, con el resultado de líneas acanaladas que parecen imitar las gruesas incisiones en la pasta húmeda de la cerámica. Algunos de los ornamentos pequeños, planos, de bordes "combeados" y bajo relieves en "U" dan verdaderamente la impresión de adornos en arcilla. El método para confeccionar alambre —empleado exclusivamente como sujetador— debió partir de martillar una barra cuadrada, progresivamente redondeada para finalmente rodar el alambre grueso entre dos piedras pulidas como reconstruye Bergsoe (1937).

Constituye esta una época donde coexisten técnicas tradicionales de trabajo orfebre con ciertas innovaciones y ensayos que indudablemente tienen su correspondencia en algunos cambios estilísticos e ideológicos. Las representaciones religiosas clásicas del Formativo Medio en sus variantes regionales de Cupisnique y temas supra-regionales, mantienen su vigorosa vigencia. La deidad antropomorfa con atributos felínicos y rodeada de serpientes o combinaciones de estos animales mitológicos y portando cetros o varas parece —como siempre— presidir el universo en los ornamentos de especial valoración. Otros representan deidades menores como el ser agnático, felinos, aves o serpientes. En los mismos contextos se encuentran figuraciones sencillas y realistas que tienen su expresión más liberal en aves sin ningún atributo diferente.

LAM. 97. COSTA CENTRAL.
Pectoral. Oro laminado y recortado con colgajos en forma de cascabeles, decorado con dos colibríes a los extremos.
24 x 7.5 cms.

LAM. 98. COSTA NORTE TRANSICIONAL D.
Disco. Oro laminado, repujado y burilado. Decoración antropomorfa estilizada.
9.5 cms.



Lám. 98

Una última agrupación, ubicable definitivamente en las fases tardías del Formativo, comprendería los exponentes denominados: Zaña "B", Chongoyape "B", Jequetepeque "C", "Chavín" y Costa Norte "G", "H" e "I", donde se aprecian también importantes cambios tecnológicos y estilísticos que parecen tipificar el momento final de los estilos regionales y la presencia Chavín en su fase llamada Janabarriu (Burger 1984), vinculable a la cerámica asociada de Chongoyape "B". Los emblemas pectorales circulares mantienen vigencia y alcanzan su más elaborada concepción artística con una tendencia volumétrica general al grupo. Los dos ejemplos representativos conocidos (Zaña "B" y Chavín), son también exponentes de la maestría en el trabajo de realce convexo y repujado por ambos lados para producir un perfecto plano-relieve que imita el tallado de las lápidas de piedra. Otros pectorales (Costa Norte "G", Chongoyape "B" —Lothrop, 1941 y Chavín — Larco, 1941) si bien tienen genéricamente forma de "H" o cruz, resultan complejos y estilizados. Las prendas de cabeza se reducen a vinchas o cintas metálicas angostas sencillas o decoradas con relieves angulares definidamente tardíos en su correspondencia con el arte lítico (Jequetepeque "C"). Como corolario de la vocación escultórica característica del arte Cupisnique, que probablemente se mantuvo latente en la orfebrería esperando las condiciones tecnológicas para desarrollarse, se ejecutan los más ingeniosos trabajos de metalistería en bulto: espátulas y alfileres coronados con imágenes armadas mediante el montaje de láminas repujadas y pre-formadas, luego soldadas por fusión adicionando alternativamente soldantes de oro en secciones pequeñas y visibles o plata en uniones gruesas. Este metal apenas conocido en la etapa anterior, comienza a emplearse también en partes de objetos (Costa Norte "H", Chongoyape "B") produciéndose así su primer y más antiguo uso y combinación bimetálica de América. Estos utensilios probablemente utilizados para la ingestión ritual de alucinógenos tenían un largo antecedente en los objetos similares de hueso que definitivamente imitan. Una pequeña y perfecta mascarilla realizada en una fina lámina de oro tiene todos los indicios de haberse repujado por la parte delantera sobre un patrón. De esta manera el nivel de desarrollo orfebre no sólo radica en la experimentada habilidad para producir obras de perfecto acabado, sino también en el invento e incorporación de nuevas técnicas como soldadura de menor punto de fusión, trabajo de martillado y repujado sobre prototipos o matrices, grabado a buril y perfeccionamiento de otras como el plano-relieve y la sorprendente uniformidad del laminado, probablemente obtenida al martillar el metal entre dos capas de cuero, fibra u otro material duro. Fueron estas las bases para el posterior desarrollo del extraordinario arte orfebre Moche —que después de la etapa transicional— recupera y recrea técnicas, pero principalmente —y en otro nivel— el vigor escultórico, expresividad y contenido de las poderosas imágenes religiosas del Formativo.

Con los testimonios orfebres de esta última agrupación, por razones aún desconocidas, termina la fuerza religiosa trasmitida por una compleja sociedad probablemente teocrática a los especiales ornamentos y objetos de rango y culto. Otras manifestaciones culturales como la cerámica, textilería y arquitectura monumental, reflejan también este cambio que debió resultar tan impactante en los Andes Centrales como su origen y difusión. Vale recordar aquí brevemente que en el nivel de las investigaciones arqueológicas actuales, el debate sobre el carácter de la cultura Chavín como origen y foco difusor de ideología y estilo, partiendo de este importante santuario religioso, parece haberse superado. Pueblos organizados que precedieron, variaciones regionales y presencia de otros santuarios, apoyan la hipótesis que la organización de



Probable uso: corona de oro (Marañón).

sistemas de vida, desarrollo tecnológico y supra-estructura religiosa con un complejo universo de deidades sobre-naturales, no son más que el resultado de procesos de integración e intercambio. La Costa Norte con su estilo Cupisnique parece haber jugado un importante rol en este proceso donde coexisten algunos rasgos comunes con Chavín.

Las manifestaciones orfebres de los pueblos sucedáneos, si bien mantienen características tecnológicas básicas y funciones indicativas de rango, abandonan totalmente las imágenes y simbología que rigieron sus creencias por cerca de 1,000 años. Nuevos temas de ornamentación, renovadas técnicas y un mayor rango de ornamentos, surgen en sus testimonios representativos que preferimos llamar "transicionales" en consideración a su corta vigencia temporal en el área y posición intermedia para dar lugar a las culturas clásicas de los Desarrollos Regionales Tempranos. Es más, puede estimarse que en el nivel, estas cambiantes sociedades, se ubican lejos de la connotación "Formativa" del término. Ocupando diversas áreas y secuencia encontramos los estilos denominados Salinar, Gallinazo, Frías y Vicús. En el primero de ellos los investigadores advierten un decaimiento del arte orfebre (Bray 1991) que resurgiría con Gallinazo. Sin embargo los estilos norteños de Frías y Vicús parecen constituir los verdaderos centros de innovación tecnológica de la época, cuya principal característica es el desarrollo de la metalurgia en cobre y cobre dorado. En términos generales las creaciones orfebres examinadas (Balsar, Frías, Vicús, Costa Norte Transicional), denotan cierta liberalización temática que en algunos casos llega a una total sencillez de los ornamentos a fin de cumplir sólo funciones de estatus, las representaciones van desde totalmente realistas hasta símbolos de aparente valor decorativo, sin dejar de plantear nuevos ícono-tipos religiosos. El principal rango de ornamentos se orienta a tocados, collares, narigueras, pendientes, utillaje ritual y emblemas de mando. Aunque debemos puntualizar que (como hemos visto en la correspondiente descripción) cada una de las muestras tiene características propias en tecnología, estilo y preferencias. Así Frías va por su notable tendencia a las figuras escultóricas complejamente armadas con uniones mecánicas o soldadura, pendientes y emblemas. Balsar por tocados y Vicús por el laminado con una abrumadora presencia de narigueras que debieron tener gran popularidad de uso junto con algunos pectorales circulares. Entre las innovaciones importantes mencionaremos el empleo de alambre como elemento decorativo hasta llegar a la filigrana, frecuente adición de lentejuelas o colgajos y extraordinarias obras de combinación bimetálica, así como una especial habilidad para los trabajos miniaturistas que reflejan cierta predisposición al trabajo de "joyería" y el probable uso de herramientas complejas. Algunas muestras constituyen verdaderas proezas tecnológicas. Indudablemente que toda esta renovación y cambios estilísticos obedecen a una influencia norteña que pudo llegar hasta la costa central a través de los importantes centros de Frías y Vicús. Entre los elementos iconográficos representativos se encuentran las serpientes bicéfalas totalmente geometrizadas en diversas combinaciones, tema por cierto muy antiguo en el arte norteño, vinculado a los diseños textiles y probablemente reactualizado, así como un animal mitológico figurado algunas veces como un venado o un perro con cresta y frecuentemente asociado a la luna. Ambos aparecen sintomáticamente en Vicús, Frías, Gallinazo y las fases tempranas de Moche y Recuay.

Para esta época y como producto de la inventiva, acopio tecnológico de etapas previas, influencias e intercambios, habíase logrado desarrollar casi todo el repertorio de técnicas orfebres características de la tradición andina.

Puede definitivamente estimarse que durante el Formativo y etapa transicional surgen y se fijan con imborrables caracteres —como en muchos otros aspectos— los fundamentos ideológicos, tecnológicos, sociales y funcionales de la orfebrería andina que con razonables variantes, cambios y progresos perduraron a lo largo del proceso histórico pre-hispánico:

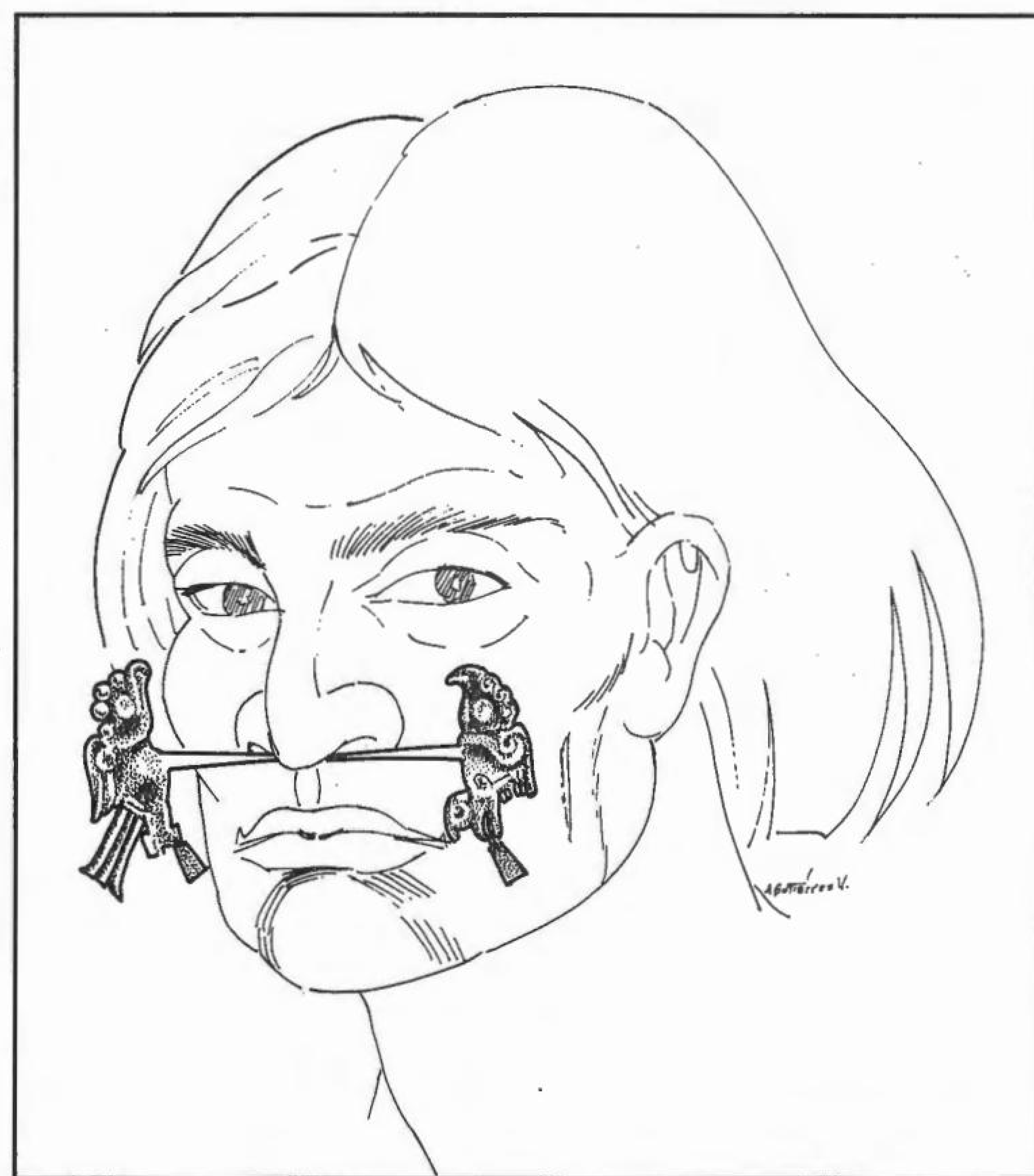
— El oro, extraído y laborado poseía un valor religioso y simbólico, destinado a la confección específica de objetos de culto y ornamentos de rango. No era generacionalmente acumulable. Su función terminaba con la desaparición física de quienes debían seguir usándolo en el mundo de los muertos. El concepto de su perdurabilidad estuvo más alla de su desaparición real como bien que, saliendo definitivamente de circulación, obligaba a producir nuevos objetos para funciones semejantes. En el antiguo Perú ningún personaje importante heredaba este tipo de bienes. Cada ajuar funerario reflejaría así una importante unidad contextual en términos cronológicos y corológicos.

— Los orfebres del Formativo desarrollaron para estos fines un repertorio de objetos con formas básicas que en su mayoría mantuvieron total continuidad: coronas o tocados, orejeras, narigueras, ornamentos pectorales, pendientes, alfileres, sortijas, pinzas, máscaras, collares, espátulas, cucharas, cetros, vasos y copas. Ningún objeto resultaba totalmente joya o adorno por adorno mismo, ni utensilio, su uso estaba limitado a cánones de distinción, estatus y parafernalia ritual.

— Los orfebres inician y mantienen indeclinablemente sus técnicas de trabajo martillando y laminando el metal. La lámina plana, luego repujada, doblada, rolada, grabada, unida mecánicamente o por soldadura, constituyó el elemento básico de toda labor orfebre, pudiendo ir desde placas relievadas a esculturas huecas. Al punto, Lechtman (1988) llega a opinar que los antiguos peruanos trataron al metal (en general) ''como un elemento sólido, los objetos fueron construidos'' y no esculpidos o moldeados como en otras tradiciones del mundo.

Los ornamentos u objetos de culto así confeccionados se orientaban a una presentación mayoritariamente plana y frontal (''de fachada''), tendencia general que debió predisponer en las culturas posteriores el esfuerzo por el tratamiento y transformación de la superficie metálica mediante el dorado. En esta época se inician también algunas costumbres y tendencias como la decoración con incrustaciones de concha o piedras semi-preciosas y el empleo de pintura para ''decorar'' el oro tratado como un metal base con un exclusivo valor intrínseco. La plata, empleada primero como soldante de menor punto de fusión, pasó a convertirse en una inseparable combinación bimetálica con el oro, asumiendo significado propio en una sociedad profundamente conservadora de su sistema de valores.

El oro, caído en gotas del sol o surgido de las venas incandescentes de la tierra, convertido con sabiduría, arte y respeto en mensaje y emblema de los dioses, volvía a la tierra, incorruptible y eterno para continuar el ciclo perdurable de los muertos que siguen viviendo.



Probable uso: nariguera de vástagos.

Bibliografía

ALCINA, Franch José

1970 La producción y el uso de metales en la América Precolombina. En: La Minería Hispana e Iberoamérica, Vol. I Estudios pp. 307-331. VI Congreso Internacional de Minería. 1970. León, España.

ALVA, Walter

1986 Cerámica Temprana en el Valle de Jequetepeque, Norte del Perú. Materialen zur Allgemeinen und Vergleichenden Archaologie. Band 32. Verlag C. H. Beck. Munchen.

BENNETT, Wendell C.

1932 Peruvian Gold. En: Natural History, Tomo XXXII, N° 1 pp.22-31 Nueva York.

BERGSOE, Paul

1937 La metalurgia y tecnología de oro y platino entre los indios pre-colombinos. Yngenirvidenskabelige Skrifter Nr. A-44 Copenhagen.

BISCHOF, Henning

1984 Zur Entstehung des Chavín-Stils in Alt-Peru. Beitrage zur Allgemeinen und Vergleichenden Archaologie. Band 6. Sonderdruck.

BRAY. Warwick

1991 La Metalurgia en el Perú Prehispánico. En: Los Incas y el Antiguo Perú (300 años de Historia). Ed. Soc. Est. V Centenario. Madrid. Barcelona.

BURGER, Richard L.

1984 The Prehistoric Occupation of Chavín de Huántar, Perú. Anthropology Vol. 14 University of California Press.

DIESSL, Wilhelm G.

1989 Tecnología Formativa. Studies. Revindi. pp.35-72.

GROSSMAN, Joel W.

1972 An Ancient Gold Worker's tool Kit. The Earliest Metal Technology in Peru Archaeology. Vol. 25, N° 4.

LARCO HOYLE, Rafael

1941 Los Cupisniques. Trabajo presentado al Congreso Internacional de Americanistas de Lima. XXVII Sesión. Lima-Perú.

LECHTMAN, Heather

1977 Style in Technology-Some Early Thoughts. En: Material Culture: Styles, Organization, and Dynamics of Technology. H. Lechtman and R. Meorill eds. pp. 3-20. West Publishing Co., St. Paul.

1984 Metalurgia superficial precolombina. En: Barcelona. Prensa Científica S.A. N° 95.

LECHTMAN, H., PARSONS LEE, A., and YOUNG, WILLIAM J.

1975 Siete jaguares de oro del Horizonte Temprano. En: Revista del Museo Nacional, Tomo XLI. Lima, Perú.

LOTHROP, S.K.

1941 Gold Ornaments of Chavín Style from Chongoyape, Perú. American Antiquity. Vol. 6 N° 3 pp. 250-262. Menasha.

1950 Peruvian Metallurgy. Selected Papers of the Internacional Congress of Americanist. Vol. 1. The Ancient America. S. Tax ed. pp. 219-223.

1951 Gold Artifacts of Chavín Style. American Antiquity. Vol. 16 N° 3 pp. 226-240.

LUMBRERAS, Luis G.

1969 De los Pueblos, las Culturas y las Artes en el Antiguo Perú. Moncloa-Campodónico Editores, Lima.

1981 Arqueología de la América Andina. Editorial Milla Batres. Lima-Perú.

1989 Chavín de Huántar en el Nacimiento de la Civilización Andina. Ediciones Indea. Lima.

ONUKI, Yoshio
1990 Recientes resultados de las excavaciones en Kuntur Wasi, Cajamarca: Informe Preliminar. En: Gaceta Arqueológica Andina Vol. 5. Nº 20, pp. 59-66.

PLEUSS, Peter
1973 Zwei Goldstatuetten ans dem Schatz von Frias. Dos estatuillas de oro del Tesoro de Frías. Antike Welt. Kusnacht. Zurich.

ROSAS, Hermilio y Ruth SHADY
1975 Sobre el Periodo Formativo en la Sierra del extremo Norte del Perú. En: Arqueológicas, Nº 15: 6-35, Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.

ROVIRA LLORENS, Salvador
Metales y Aleaciones del Antiguo Perú. Evolución de la tecnología Metalúrgica.

ROWE, John H.
1973 El arte de Chavín: estudio de su forma y su significado. En: Historia y Cultura. pp. 249-276 del INC Nº 6 Lima-Perú.

RUPPERT, Hans
1983 Geochemische unter Suchungen an Turkis und Sodalith Aus Lagerstatten und Prekolumbischen Kulturen del Kordilleran. Berliner Beitragen Zur Archaometrie, van 8. pp. 101-210.

ZEVALLOS,Carlos
1956 "Tecnología Metalurgia Arqueológica: Elaboración del Alambre", Cuadernos de Historia y Arqueología 6: 209-215.



Oro en el arte Moche

Christopher Donnan

DEFINICIONES

Cuando a principios del siglo XVI los españoles entraron en el Perú, el virtuosismo tecnológico de la joyería Inca los impresionó extremadamente. Sin embargo, los españoles no se dieron cuenta que los Incas eran solamente el último eslabón de una larga tradición metalúrgica que desarrolló el trabajo del oro, en la costa y en la sierra, durante un periodo de más de dos mil años. En el mismo sentido, los españoles tampoco advirtieron que el pináculo de la metalúrgica del oro fue alcanzado por los Moche, una civilización que se desarrolló en la costa norte entre los años 100 a.C. y 800 d.C., más de un milenio antes del arribo de los peninsulares al Perú. Aunque sólo ha sobrevivido una pequeña porción de los objetos de oro producidos por los Moche, aquéllos que se hallan en museos y en colecciones privadas son testimonio de la habilidad artística y el dominio tecnológico alcanzado por esta civilización.

Tecnología

La metalurgia Moche estuvo basada en el uso de tres metales: cobre, plata y oro. El cobre fue el metal más abundante y el de menos valor. En contraste, el oro fue considerado el más valioso, aunque sólo ligeramente mayor que la plata [1].

Los Moche nunca confeccionaron objetos de oro puro.

Siempre usaron una aleación de oro y cobre, oro y plata, o una combinación de los tres metales. La aleación del oro con otros metales posee tres ventajas: un objeto hecho con una aleación tiene un punto de fundición más bajo que los metales que lo componen; cuando se enfría, el objeto resulta más

1. En la muestra de objetos de metal Moche en museos y en colecciones privadas, los objetos de plata (o aquéllos con una abundancia de este metal en su superficie) son casi tan raros como los objetos de oro. La explicación podría estar en que los Moche intencionalmente usaron la plata de manera limitada, aunque es también posible que debido al deterioro por corrosión, los objetos de plata hayan sobrevivido en mucha menos proporción que aquéllos de oro, los que prácticamente no se deterioran debido a ese factor. Si esto último fuese cierto, la muestra arqueológica estaría sesgada debido a problemas de preservación.





LAM. 99-100. MOCHE TEMPRANO.

Discos, parte de pectoral. Oro laminado y repujado. Representación de figuras antropomorfas. 6.5 y 7 cms.

LAM. 101. MOCHE TEMPRANO.

Sipán. Disco de cobre enchapado en oro martillado y repujado. Representación de cabeza de jaguar. Dientes y colmillos de concha. 16.5 cms.



Lám. 101


Lám. 102


Lám. 103

LAM. 102. MOCHE TEMPRANO.

Cabeza de personaje. Plata y oro laminado, martillado, repujado y soldado.
Ojos y dientes de concha.
6 x 5 cms.

LAM. 103. MOCHE TEMPRANO.

Cabeza antropomorfa que formaba parte de collar.
Oro martillado, repujado y soldado.
7.5 x 6.5 cms.

LAM. 104. MOCHE TEMPRANO.

Sipán. Cabeza. Oro laminado, repujado y soldado con ojos de lapislázuli. Posiblemente parte de collar.
12 x 5 x 12 cms.



Lám. 104

duro que cualquiera de los metales en su forma pura; además la cantidad de metal con apariencia de oro se incrementa.

En algunas ocasiones la aleación podría haber sido consecuencia de la presencia natural de dos o más metales en el mineral, ya que el oro se presenta geológicamente hasta con un 20% de plata, como es también el caso del oro y el cobre (Lechtman 1979:30; Lechtman et al. 1982:19). Sin embargo, en la mayoría de los casos, las aleaciones fueron producidas por los metalúrgicos Moche, los que no hay duda que conocieron las ventajas de combinar el oro con la plata y el cobre.

Los orfebres Moche no usaron fuelles para crear una corriente de aire en sus hornos; en vez de ello, usaron la fuerza de sus pulmones para inyectar aire usando unos tubos largos (Donnan 1973). Los objetos de metal caliente fueron, probablemente, manipulados usando piezas de madera verde o caña.

Los metalúrgicos fueron expertos en el uso de la técnica conocida como "cera perdida". Este proceso implica el modelado de un objeto en cera y recubierto con arcilla.

Durante la fundición, cuando se vacia el oro en forma líquida, la cera se derrite y escurre hacia afuera dejando el molde de arcilla y el objeto de oro vaciado. Cuando el metal enfría, el molde se rompe y se extrae la pieza. Con el uso de esta técnica, los Moche crearon complejas esculturas tri-dimensionales, algunas de ellas con partes movibles. Aunque los ejemplos de estos objetos son técnica y artísticamente impresionantes, el uso del vaciado en el inventario de la orfebrería Moche es relativamente raro; el mayor énfasis se puso en el modelado y repujado de láminas de oro.

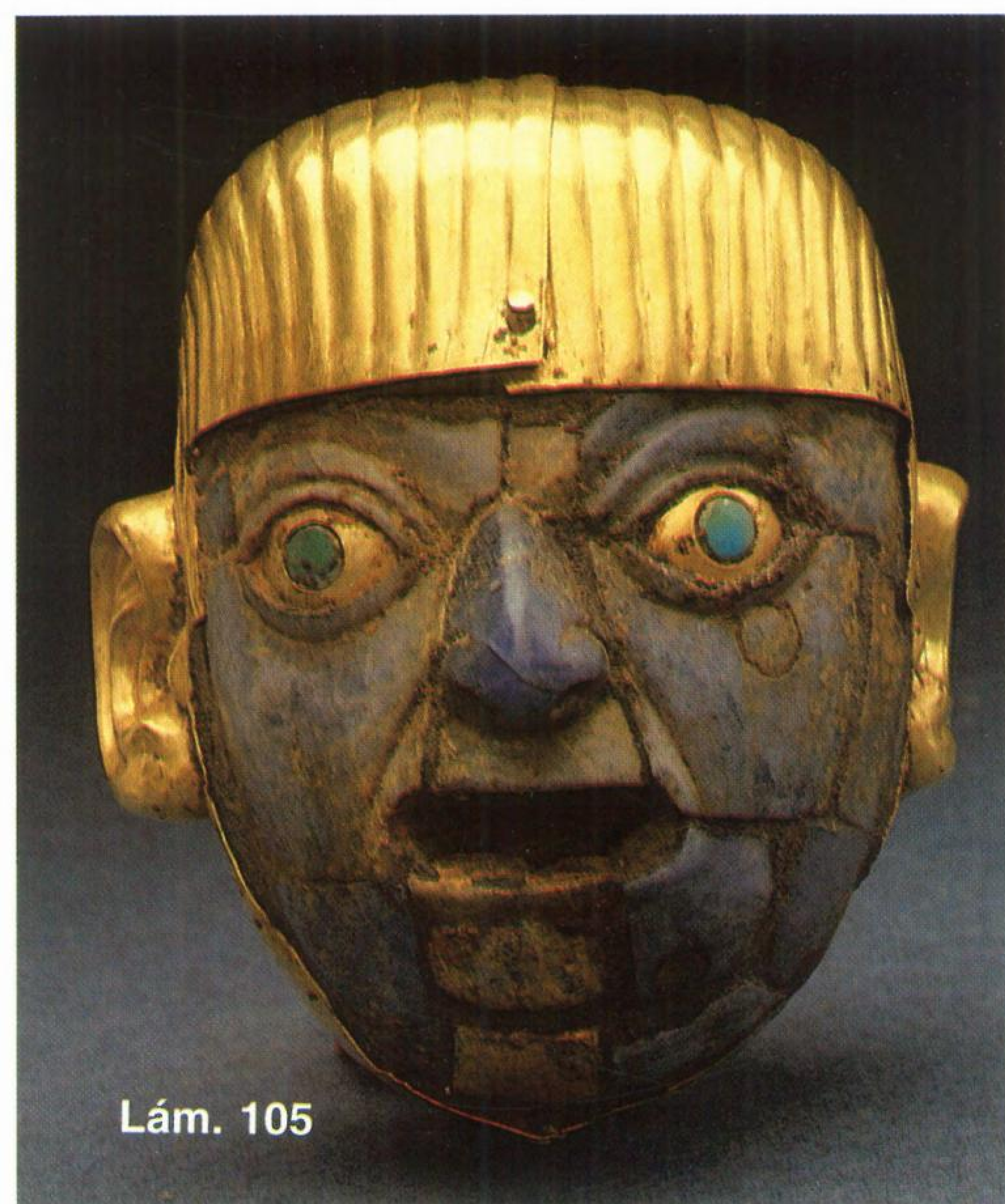
Mediante el uso de martillos de piedra, los Moche alisaron el oro para formar láminas de espesor uniforme, las que luego fueron cortadas para crear formas pre-definidas, o fueron estampadas en relieve, probablemente mediante el uso de una herramienta de hueso sobre un yunque de cuero.

Algunas láminas fueron decoradas con repujados creados mediante el martillado sobre un molde de madera esculpido.

La unión de diferentes piezas se hizo mediante la inserción de lengüetas de metal en ranuras ubicadas en la otra pieza. También usaron la soldadura de oro, mediante el calentamiento de bordes intencionalmente abultados, hasta obtener la fusión deseada (Lechtman et al. 1975:21).

Para soldar el oro se usó una aleación de plata y cobre, consistente en, aproximadamente, 52% de plata y 48% de cobre. Esta aleación se funde aproximadamente a 860º C, bastante por debajo del punto de fusión de la aleación de oro, plata y cobre, que es de aproximadamente 930º C (Lechtman et al. 1975:38-42). El material usado para soldar parece haber sido cortado en tiras del tamaño apropiado y puesto entre los objetos que iban a ser soldados. A continuación, los objetos eran calentados a una temperatura ligeramente más alta que el punto de fusión de la soldadura, para luego dejarlos que enfríen (ibid.), teniendo cuidado que los objetos no se dañasen o destruyesen por exceso de temperatura.

Para los Moche era importante que los objetos de metal pareciesen ser de oro macizo; para ello, desarrollaron técnicas ingeniosas para el dorado de metales. Una de ellas usaba una aleación de aproximadamente 75% de oro, 15% de plata y 10% de cobre. Durante el calentamiento del metal para la fabricación del objeto, se formaba una capa de óxido de cobre en la superficie; ésta era luego removida usando un ácido suave o una solución de orina, la que



LAM. 105. MOCHE TEMPRANO.
Cabeza, final de collar. Oro y lapislázuli.
4.5 x 4.5 cms.

LAM. 106. MOCHE INTERMEDIO.
Huaca de la Luna. Valle del Rio Moche. Cabeza. Oro laminado, martillado y repujado. Representación de jefe o dignatario. Ojos de concha. Enchapado parcialmente en plata.
27 cms.



Lám. 106



Lám. 107



Lám. 108



dejaba la superficie del metal con una concentración menor de cobre y mayor en oro y plata. Una segunda limpieza del objeto, con un ácido más fuerte, usando copiapita y nitrato, removía pequeñas cantidades de plata (Lechtman et al. 1975:17). El calentamiento posterior del objeto tenía como resultado la consolidación del oro en la superficie, resultando en una proporción de aproximadamente 85% de oro, 12% de plata y 3% de cobre en el exterior, con una apariencia de oro puro (ibid.). Desde que este proceso envolvía la reducción del contenido de cobre y plata de la superficie, se le conoce como dorado por reducción.

El dorado del cobre por enchapado electro-químico fue otra técnica usada por los Moche; para ello usaron minerales corrosivos, tales como la sal ordinaria y el nitrato de potasio, para producir una solución de oro disuelto. A ello le añadían un compuesto como el bicarbonato de soda para producir una acidez de grado nueve. Un objeto de cobre servía de ánodo y de cátodo. De esta manera, una capa microscópica de oro se adhería a la superficie del objeto, el que era posteriormente calentado a una temperatura entre 500° y 800° C para fijar permanentemente la capa de oro (Lechtman et al. 1982: 15-18).

Tipo de objetos

Para los Moche el oro sirvió principalmente para confeccionar objetos netamente decorativos, más que objetos de tipo utilitario [2]. Algunos objetos

2. Los Moche no usaron oro para fabricar copas, platos, tazones o botellas; esto contrasta con algunas de las culturas posteriores, tales como Chimú, Lambayeque, Ica e Inca, que fabricaron objetos de oro con esas formas.

LAM. 107. MOCHE TEMPRANO.
Cabeza de deidad felínica. Oro laminado, martillado y repujado. Orejas y cejas estilizadas en relieve y con lentejuelas. Ojos de turquesa.
9.5 x 8 cms.

LAM. 108. MOCHE TEMPRANO.
Cabeza de deidad felínica. Oro laminado, martillado y repujado. Incrustación de turquesa y dientes de concha. Posiblemente parte de gran penacho.
9 x 8 cms.

LAM. 109. MOCHE TEMPRANO.
Ornamento. Oro laminado, martillado y repujado. Representación de aves marinas y peces.

LAM. 110. MOCHE TEMPRANO.
Representación de deidad con tumi, cabeza trofeo y cuatro rayos en la espalda, llamado el "Decapitador". Oro laminado, martillado y repujado. Decoración de lentejuelas.



Lám. 110





LAMS. 111-112-113. MOCHE TEMPRANO.
Figuras de guerreros, fundidas en cobre y enchapadas en oro, portando masas.
5 x 3, 4.5 x 3 y 6 x 3 cms.



Lám. 113



LAM. 114. MOCHE TEMPRANC

Sipán. Guerrero con penacho, turquesa, máscar nariguera y cetro de oro laminad 7 cm

LAM. 115. MOCHE TEMPRAN(

Sipán. Guerrero con mazo, escudo y collar maníes. Cobre repujado y enchapado en oı 18 x 13 cı



Lám. 115



ceremoniales fueron confeccionados en oro, tales como cuchillos Tumi, sonajas y quenas, pero la mayoría de los objetos de oro fueron hechos para ser usados como objetos de adorno personal. Ellos demostraban la riqueza y el poder de quien los usaba, mientras que la iconografía plasmada en ellos comunicaba la afiliación política, social y religiosa del usuario.

Entre los objetos más espectaculares confeccionados por los artesanos Moche están los tocados de cabeza, los que generalmente eran de grandes dimensiones. Estos eran probablemente cosidos a una especie de turbante. Eran hechos usando oro laminado en la forma de una media luna creciente o de una X, aunque en ambas formas se observa gran variación.

Los tocados en forma de media luna creciente podían ser llanos, como los que se muestran comúnmente en la parte superior de los cascos usados por los guerreros Moche, o profusamente elaborados en la parte inferior, con decorado de elementos figurativos y geométricos que les daban una apariencia semicircular, mientras la parte central era ocupada por una cabeza en posición frontal (láminas 116, 125, 126).

Los tocados de cabeza en forma de X poseían como decorado en la parte central una cabeza o cara en posición frontal, la que estaba acompañada de elementos zoomorfos a ambos lados (lámina 142).

La joyería Moche consistía, básicamente, de orejeras, narigueras, collares y brazaletes. Las orejeras eran de tres tipos. El más simple consistía de un anillo de alambre que colgaba del lóbulo de la oreja y sostenía un disco plano de oro. Algunas veces el disco era reemplazado por una cara u otra figura hecha de oro laminado.

LAM. 116. MOCHE TEMPRANO.
Ornamento frontal. Oro laminado, repujado, recortado y pintado; cabeza en relieve. Representación de buho con alas extendidas y garras en posición rampante.
37 x 27 cms.

LAM. 117. MOCHE TEMPRANO.
Sonaja a manera de cetro del Señor de Sipán, de forma piramidal invertida. Oro laminado, recortado, repujado y soldado. Representación de guerrero sacrificando a prisionero.
12 x 11 cms.



Lám. 117



Lám. 118





Lám. 119





LAM. 118. MOCHE TEMPRANO.

Sipán. Protector coxal coronado con sonajera. Representación de dios decapitador. Oro laminado, repujado, recortado y burilado.
45 x 40.3 cms.

LAM. 119. MOCHE TEMPRANO.

Sipán. Sonajeras (chalchalcha). Oro laminado, martillado, repujado y burilado. Representación de dios decapitador. Usadas en la cintura del guerrero.
14 x 10 cms.

LAM. 120. MOCHE.

Cuchillo en forma de tumi. Oro martillado y burilado. Decoración de deidad conocida como ''el degollador'' y diseños estilizados.
18 cms.

LAM. 121. MOCHE TEMPRANO.

Sipán. Cuchillo en forma de tumi. Oro martillado y burilado. Representación de deidad con decoración zoomorfa.
15 x 11 cms.

LAM. 122. MOCHE TEMPRANO.

Máscara de deidad con collar decorado con buhos. Ojos y dientes de concha. Aplicación de lentejuelas en la parte superior. Cobre martillado y repujado, enchapado en oro.
20 x 17 cms.



Lám. 122



Lám. 123





El segundo tipo consistía de un tubo hueco de oro laminado, con los extremos cerrados usando pequeños discos de oro (lámina 153). El tubo era, generalmente, decorado con diseños en bajo relieve; para usarse, se introducía en un orificio de gran tamaño en el lóbulo de la oreja.

El tipo más elaborado consistía de una pieza circular o cuadrada, la que tenía un tubo hueco adherido al centro de la parte posterior (láminas 158A, 158B, 162). El tubo se insertaba en un orificio en el lóbulo de la oreja, quedando la parte frontal a los lados de la cara del individuo. Generalmente, el frente de estas orejeras era decorado con un intrincado mosaico hecho de concha, metal y piedras semi-preciosas. Alternativamente, algunas veces era decorado con pequeños discos de oro que colgaban suspendidos por alambre fino de oro [3]. Con frecuencia, la parte exterior del disco o del cuadrado frontal era decorado con una hilera de esferas huecas de oro. Las orejeras no se encuentran en las sepulturas de niños, pero han sido halladas en las de adultos de ambos sexos.

Las narigueras, de otra parte, se encuentran sólo en las tumbas de individuos adultos del sexo masculino. No son tan comunes como las orejeras y se presentan sólo entre individuos de alto rango. Incluyen una gran variedad de formas y decorados. Todas son hechas de oro laminado y/o alambre y eran usadas colgando de un orificio en el tabique de la nariz.

3. Los orfebres Moche fueron muy hábiles confeccionando objetos de metal usando estos pequeños discos. Muchas veces con el movimiento del individuo, o a causa del viento, los pequeños discos vibraban y producían espectaculares reflexiones de luz.

LAM. 123. MOCHE TEMPRANO.
Gran ornamento frontal. Oro laminado, repujado y recortado con restos de pintura. Cabeza de deidad felínica con ojos de turquesa y dientes de spondylus, rodeada de rayos serpentiformes. 41 x 28 cms.

LAM. 124. MOCHE TEMPRANO.
Nariguera. Oro laminado y repujado. Representación de deidad felínica y decoración zoomorfa. 7 x 6.5 cms.

LAMS. 125-126. MOCHE INTERMEDIO.
Ornamentos frontales, parte de tocado. Oro laminado, repujado y recortado. Representación antropomorfa con atributos felínicos. 27 x 23 y 30 x 28 cms.



Lám. 125

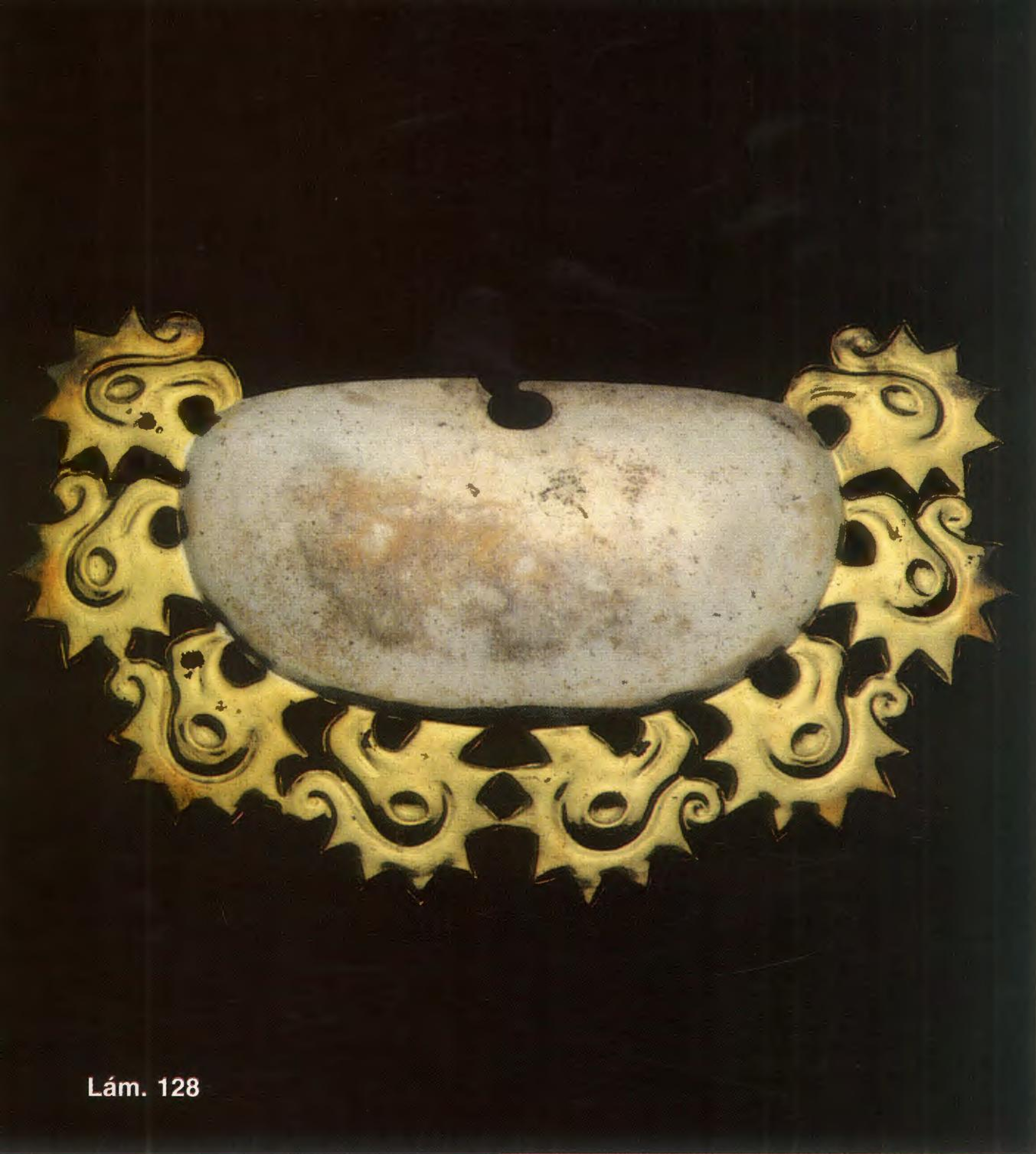


Lám. 126



Lám. 127







LAM. 127. MOCHE TEMPRANO.

Loma Negra. Nariguera. Plata y oro laminado, repujado, recortado y soldado. Representación de doble deidad mitológica. Sacrificador con cabezas. 13.5 x 8.5 cms.

LAMS. 128-129-130. MOCHE TEMPRANO.

Narigueras. Plata y oro laminado, repujado y recortado. Decoración de cóndores y serpientes. 13.5 x 9, 12 x 6, 13 x 9 cms.

LAM. 131. MOCHE TEMPRANO.

Narigueras. Oro laminado, repujado y recortado con lentejuelas. Decoración de dos felinos rampantes. 6.8 x 4.5 cms.

Lám. 130

Lám. 131



Lám. 132





La forma más simple de nariguera es un disco de oro laminado, ligeramente cóncavo, con forma circular u ovalada. Un segundo tipo añade, a la forma básica, diseños geométricos, zoomorfos o antropomorfos, generalmente hechos en bajo relieve. En algunos casos, estos diseños son hechos a base de incrustaciones de concha o piedra y combinan, con maestría, el oro y la plata [4].

Las narigueras más elaboradas presentan esculturas tridimensionales o figuras en bulto, las que están lujosamente vestidas y poseen tocados de cabeza muy grandes. Son de gran tamaño, pesadas y difíciles de usar por la complejidad de las piezas que las componen; habrían cubierto por completo la boca del individuo que las usaba y hecho muy difícil el moverse con ellas colgando de la nariz.

Los brazaletes y collares se encuentran en tumbas de individuos del sexo masculino y femenino, pero tienden a estar asociados sólo con individuos de alta jerarquía.

Entre los brazaletes más espectaculares están los confeccionados con oro laminado y decorados con diseños de figuras humanas y pájaros plasmados en bajo relieve (lámina 145).

Se conocen varios tipos de collares de oro. El más simple está hecho de discos de oro llano y de casi idéntico tamaño, con perforaciones cerca de un borde y unidos por un cordel para formar un collar (Alva 1988). Un poco más elaborados son los que poseen esferas huecas de oro, las cuales fueron hechas de dos mitades unidas. Las perforaciones están hechas en extremos opuestos;

4. En muchos casos se han encontrado pares de narigueras que combinan oro y plata; una de las narigueras tiene la parte central de oro y la periferia de plata, mientras la otra es al revés, presentando la parte central de plata y la periferia de oro.

LAM. 132. MOCHE TEMPRANO.
Loma Negra. Nariguera. Plata y oro martillado, repujado, recortado y soldado. Decoración de serpientes entrelazadas, cubiertas de lentejuelas con cabezas felínicas.
24.4 x 12.7 cms.

LAM. 133. MOCHE TEMPRANO.
Nariguera. Oro laminado, repujado, recortado y burilado. Decorada con ocho tentáculos a manera de pulpo.
13.5 x 9.8 cms.

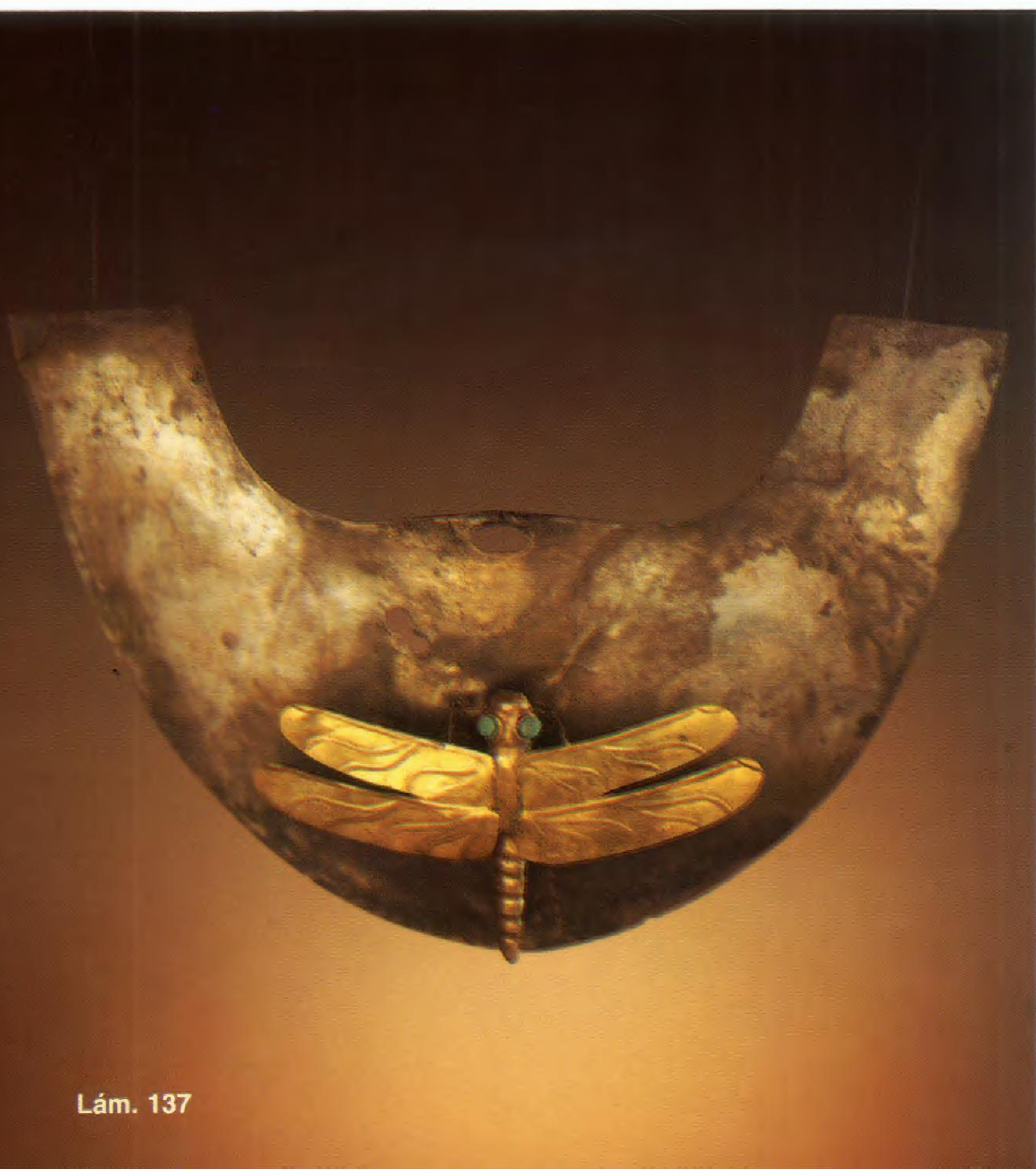
LAM. 134. MOCHE TEMPRANO.
Nariguera. Oro martillado, rodeado de esferas pequeñas.
7 x 5.5 cms.

LAM. 135. MOCHE TEMPRANO.
Nariguera. Plata y oro martillado. Decoración de esferas.
7 x 5.5 cms.

Lám. 134

Lám. 135


Lám. 136


Lám. 137

LAM. 136. MOCHE TEMPRANO.

Loma Negra. Nariguera. Plata y oro laminado, repujado, recortado y remachado. Decoración de langostas con ojos de turquesa.
18 cms.

LAM. 137. MOCHE TEMPRANO.

Nariguera. Plata y oro laminado, repujado, recortado y soldado. Decoración de libélula.
20 x 9 cms.

LAM. 138. MOCHE TEMPRANO.

Nariguera. Plata y oro laminado y repujado. Decoración de libélula y lentejuelas.
12 x 6 cms.

LAM. 139. MOCHE.

Nariguera. Oro martillado, repujado y burilado con incrustación de turquesas recortadas.
17 x 11 cms.

Lám. 138

Lám. 139


Lám. 140

las cuentas, en este tipo de collar, son de tamaño desigual y escalonado, con la esfera más grande en el centro y decreciendo en tamaño hacia los extremos donde se hallan las más pequeñas (lámina 171).

Un tercer tipo de collares consiste de esferas huecas, de forma circular, cuando son vistas por la parte frontal, y ovaladas, cuando son vistas de costado (lámina 155). Tienen doble perforación, para ser unidas por cordeles paralelos. Tanto el frente como la parte posterior son decorados con diseños en bajo relieve, pero el frente es siempre mucho más elaborado. Estos collares tienen, generalmente, toda las cuentas del mismo tamaño y con el mismo diseño frontal y posterior.

El cuarto tipo de collares consiste de un número de cuentas huecas de gran tamaño, las que tienen forma de cabezas humanas, felinos, monos, pájaros y deidades (láminas 103, 173, 175, 177). La cara, creada de manera naturalista, forma la parte frontal de la cuenta. Normalmente, la parte posterior muestra el cabello en bajo relieve o fue dejada sin decoración. En algunos casos, la cara fue hecha de plata o lapislázuli, mientras el resto de la cabeza es de oro. Con frecuencia la cara posee, además, ojos y dientes hechos de incrustaciones de concha o piedra y doble perforación para ser pasados y unidos por dos cordeles. Los collares de este tipo consisten exclusivamente de cuentas de la misma forma y tamaño (láminas 102, 105).

Los collares también pueden estar compuestos de una diversidad de formas escultóricas, incluyendo felinos completos, sapos, lobos de mar, figuras humanas en posición de pie, conchas en forma de turbante y maníes (láminas 168, 180, 183). Estas cuentas están perforadas en los lados para ser pasadas por dos cordeles paralelos. Aunque en algunos de los sub-tipos, como los maníes y las conchas en forma de turbante, las cuentas son de tamaño escalonado, en la mayoría de los casos las cuentas son todas del mismo tamaño. Algunas cuentas

LAM. 140. MOCHE TEMPRANO.
Ornamento, posiblemente parte de nariguera. Oro laminado, repujado, recortado y burilado, con aplicación de lentejuelas en las alas. Representación de buho con alas abiertas. Ojos de turquesa.
13 x 6.5 cms.

LAM. 141. MOCHE TEMPRANO.
Nariguera. Oro martillado, repujado, recortado y burilado. Representación de buho con alas abiertas.
20.3 cms.

LAM. 142. MOCHE TEMPRANO.
Ornamento frontal, parte de tocado. Oro martillado, repujado y recortado. Representación de buho con alas abiertas.

Lám. 141

Lám. 142





LAM. 143. MOCHE TEMPRANO.

Nariguera. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de cabeza de personaje en alto relieve con lentejuelas y cóndores atacando prisioneros. 11.5 x 8 cms.

LAM. 144. MOCHE TEMPRANO.

Nariguera. Plata y oro laminado, repujado y recortado. Decoración de cabeza humana y felinos. 22 cms.

LAM. 145. MOCHE TEMPRANO.

Sipán. Brazalete. Oro laminado y repujado. Representación de guerreros y aves. 25 x 16 cms.



Lám. 145





presentan una construcción compleja, compuestas de múltiples partes. Por ejemplo, cada cuenta en forma de felino (lámina 164) consiste de doce piezas de oro laminado unidos por soldadura (Lechtman et al. 1975).

Además de los collares, los Moche crearon pectorales de oro compuestos de piezas trapezoidales unidas para formar un pectoral que cubría el pecho y los hombros del individuo que lo usaba (lámina 163). Las piezas estaban generalmente hechas en la forma de conchas cortadas (lámina 159) o de costillas (lámina 160). Cada pieza era hecha de dos pedazos de oro laminado, cuidadosamente modelado para formar el frente y la parte posterior, las que eran soldadas por los bordes para crear una pieza hueca. De esta manera, aunque los pectorales parecen ser masivos y pesados, son relativamente ligeros y fáciles de usar. La manufactura es espléndida y los pectorales son extraordinariamente impresionantes.

Dos objetos de metal fueron especialmente hechos para ser usados colgando de un cinturón: cascabeles y protectores coxales. Ambos eran usados sólo por adultos del sexo masculino. Aunque normalmente eran hechos de cobre, cobre dorado o de plata, se conocen algunos ejemplos de cascabeles y protectores coxales confeccionados exclusivamente en oro (láminas 118, 119).

Los cascabeles fueron hechos mediante el martillado de una hoja de metal laminado. La lámina se cortaba para formar, en una sola pieza, las mitades de las esferas y la pieza circular de metal que formaría la media luna creciente, que era la forma final del cascabel. Las mitades de las esferas se martillaban hasta darles la forma de media esferas; a continuación, el resto de la lámina se martillaba sobre un molde de madera esculpido en alto relieve, creándose una figura estampada o repujada en bajo relieve. Cuando la lámina se doblaba por la mitad, creaba un semicírculo con las mitades de las esferas de la parte frontal unidas a

LAMS. 146-147. MOCHE TEMPRANO.
Narigueras. Oro laminado y recortado. Cabe resaltar la fuerza y simpleza del diseño. 12 x 5 cms.

LAM. 148. MOCHE INTERMEDIO.
Huaca de la Luna. Cabeza de zorro, de extraordinaria calidad. Oro martillado, repujado, recortado y soldado. Lentejuelas en bigotes y orejas. 25 cms.



Lám. 148



Lám. 149



Lám. 150


Lám. 151


Lám. 152

las mitades de la parte posterior. Por último, dentro de las esferas los Moche ponían bolitas de cobre para producir el sonido del cascabel [5].

Los cascabeles estaban, normalmente, decorados con iconografía compleja. Entre las representaciones más comunes está el Decapitador — una deidad con colmillos largos, sosteniendo un Tumi en una mano y una cabeza trofeo en la otra (lámina 119). Otros cascabeles muestran iguanas, plantas de *ullchu* o monos sosteniendo frutas.

Los cascabeles eran normalmente usados en grupos de uno, dos o tres colgando de cada lado del cinturón del individuo que los usaba. Parecen haber sido una característica de los guerreros o de gente envuelta en lucha.

Los protectores coxales eran usados exclusivamente por guerreros y son una de las características más importantes de su ropaje. Se usaba sólo uno a la vez, suspendido de la parte posterior del cinturón del guerrero [6]. Fueron hechos de dos maneras diferentes. El más simple es un Tumi llano, terminado en un borde superior sin decoración. Un excelente ejemplo de este tipo fue excavado por Walter Alva en la tumba del Sacerdote Guerrero en Sipán (Alva 1988). Está dividido en mitades verticales, una de ellas de oro y la otra de plata.

Los protectores coxales más elaborados tienen la parte superior hecha de manera similar a los cascabeles, creada de una lámina de metal doblada por la mitad para formar las esferas huecas que funcionaban como cascabeles (lámina 118). De la misma manera, la decoración es similar a la de los cascabeles. En

5. Los Moche eran propensos a fabricar objetos de metal que emitían sonido, como cascabeles; prácticamente todos los objetos huecos, como las cuentas en los collares o los tubos de las orejeras, poseían bolitas de cobre para producir este sonido.
6. Algunas representaciones de guerreros Moche en cerámica muestran un protector coxal en la parte posterior y uno más pequeño a cada lado de la cintura.

LAMS. 149-150. MOCHE INTERMEDIO.
Par de orejeras. Coral y oro. Marco biselado rodeado de esferas. Mosaico de turquesas con personajes ornitomorfos con honda, mazo y escudo.
10 cms.

LAM. 151. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. lámina de oro con personaje repujado.
10.2 x 5.5 cms.

LAM. 152. MOCHE TEMPRANO.
Final de bastón con personaje repujado.
Decoración de lentejuelas.
4.5 x 2 cms.

LAM. 153. MOCHE TEMPRANO.
Orejeras tubulares. Oro laminado, repujado, calado y en bajo relieve para incrustaciones.
Representación de guerreros.
14 cms.



Lám. 153

Lám. 154



LAM. 154. MOCHE TEMPRANO.
Orejeras. Oro laminado y repujado, mosaico de turquesa representando felino en posición rampante.
7 cms.

LAM. 155. MOCHE TEMPRANO.
Cuentas de collar. Oro laminado, repujado, burilado y soldado. Decoración de círculos concéntricos.
9.5 cms.

LAM. 156. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. Orejera. Oro laminado, repujado, calado y en alto relieve con incrustación de turquesas. Representación de guerrero con atuendo completo flanqueado por dos ayudantes. Marco biselado rodeado de esferas. Posiblemente la mejor pieza de orfebrería precolombina.
9.3 cms.



Lám. 156



muchos casos es evidente que ambos tipos de adornos fueron hechos en juegos con idénticos diseños, para ser usados en las mismas instancias.

Además de objetos de uso personal, los Moche hicieron versiones de oro de ciertos artefactos. Normalmente, las estólicas y los mazos de guerra eran fabricados en madera; sin embargo, en algunas instancias, estos instrumentos eran recubiertos con oro laminado, dando la impresión de haber sido hechos de oro sólido.

Los cuchillos Tumi, que los Moche usaban en ceremonias de sacrificio y decapitamiento, eran normalmente fabricados en cobre. Sin embargo, se conocen algunos fabricados de oro, como el excavado en Sipán (Alva 1988) y otro que se dice que fue huaqueado en ese mismo sitio arqueológico. Este último es un objeto excepcional, con una superficie altamente pulida y decorado con una cara con colmillos artificiosamente incisos en ambos lados (lámina 121).

También, como proveniente de la tumba saqueada en Sipán, se conoce una quena de oro (lámina 178) y un sonajero (a manera de cetro) de oro y plata (lámina 117). La quena está decorada con un diseño geométrico complejo que fluye en espiral a lo largo del objeto. El sonajero tiene una cámara de forma trapezoidal invertida, con cuatro lados, hecho de oro; el mango, hecho de plata, es una espátula rematada en una afilada hoja de cuchillo. La cámara de oro está repujada con diseños de guerreros en los cuatro lados y en la parte superior. Un sonajero similar fue excavado por Alva en Sipán, en la tumba del Sacerdote Guerrero, quien lo tenía en su mano derecha (Alva 1988; Donnan 1988).

Las máscaras Moche eran hechas normalmente de cerámica o cobre pero se conocen algunas que fueron manufacturadas en oro. La más famosa máscara de oro (lámina 106) fue recuperada en una cámara subterránea en la huaca de la Luna

LAM. 157. MOCHE INTERMEDIO.
Orejeras. Oro laminado, repujado y con incrustaciones de turquesas. Decoración de cabezas de serpientes estilizadas.

LAM. 158A. MOCHE INTERMEDIO.
Orejeras. Oro y mosaico de turquesas y concheperla. Decoración de lagartijas de oro en alto relieve. Marco biselado rodeado de esferas. 7 cms.

LAM. 158B. MOCHE TEMPRANO
Orejera. Oro laminado con incrustación de turquesas, ave rampante sobre cabeza trofeo. 11.5 cms.

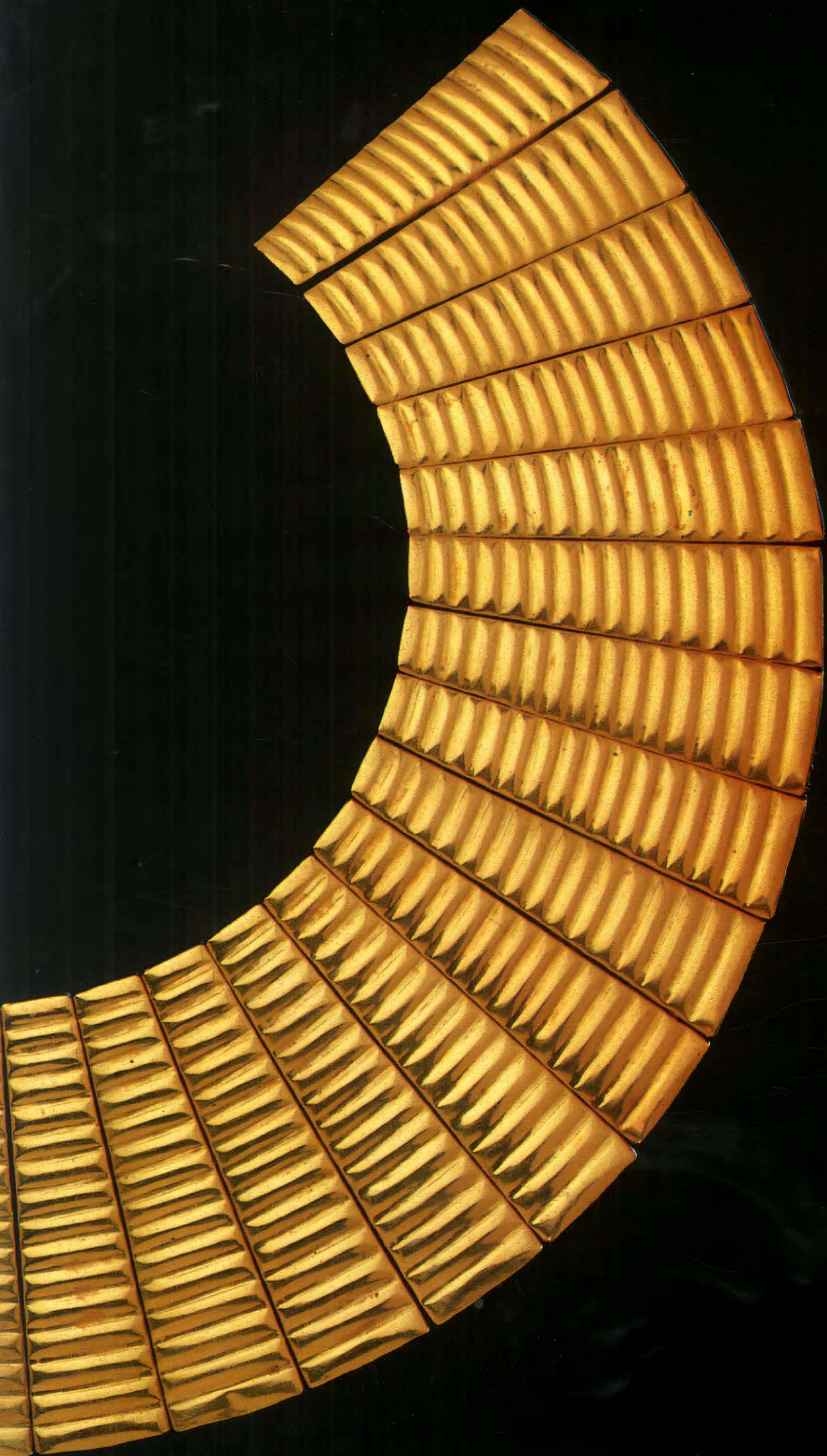

Lám. 158 - A

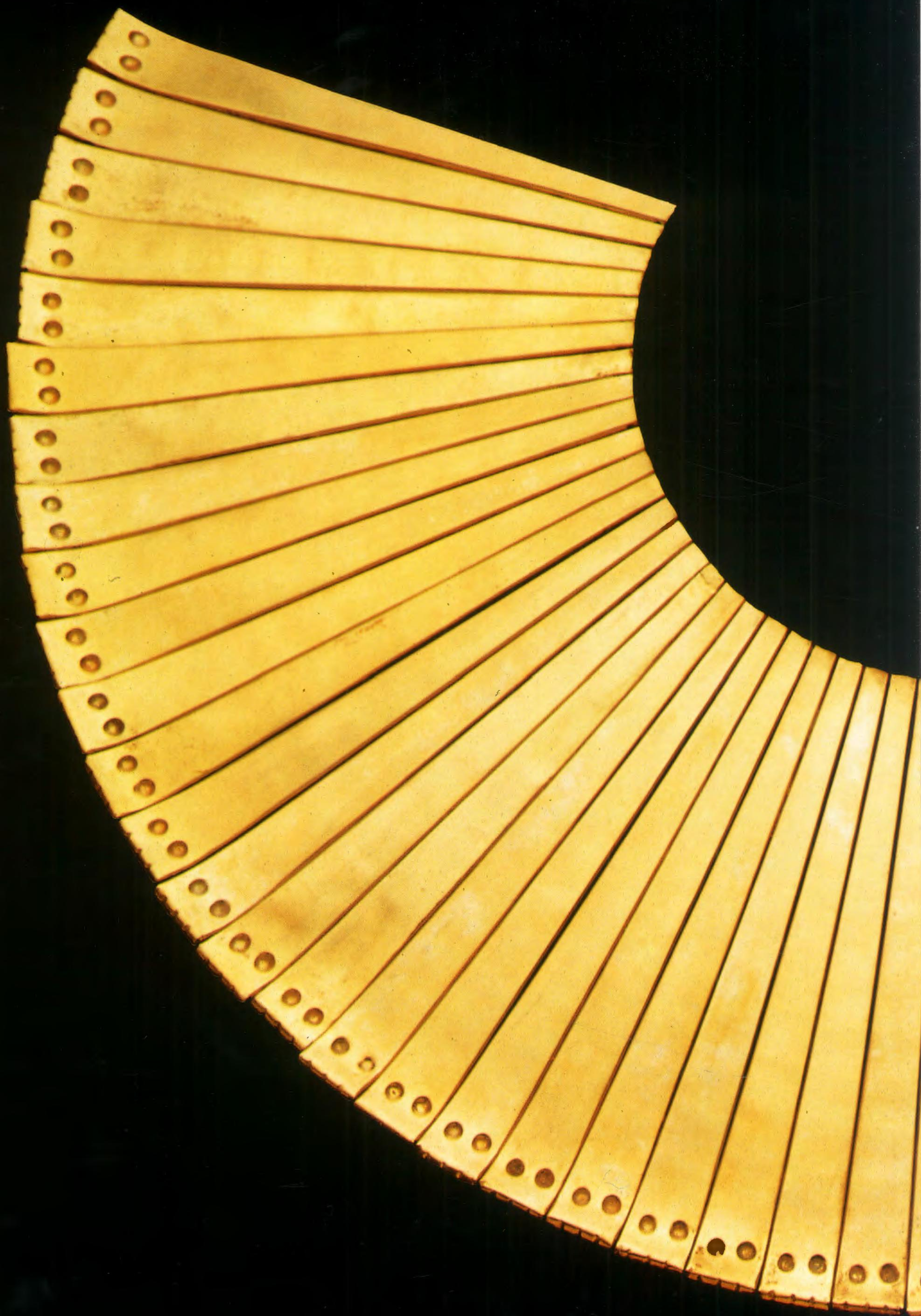


Lám. 158 - B

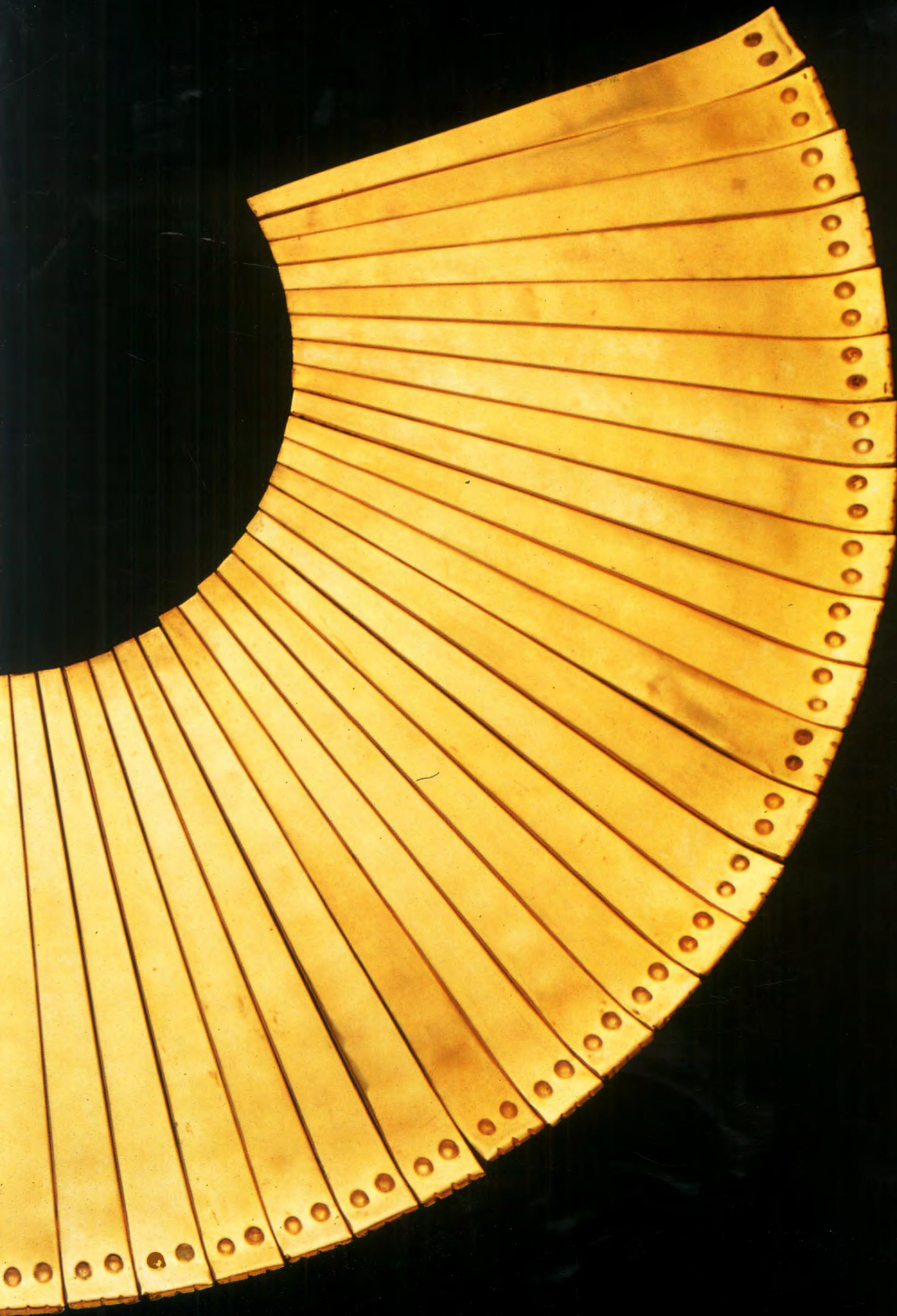


Lám. 159





Lám. 160





(Jones 1979: 70-72). Posee pintura en la mitad inferior de la cara y una pieza en forma de luna creciente en la frente. Hay detallados diseños en las esquinas de la boca, en el borde de la mandíbula, en el puente de la nariz y en las esquinas externas de los ojos. En la frente hay una línea de huecos que sugieren que esta máscara habría poseído, originalmente, una visera; por otro lado, los huecos circulares en los lóbulos de las orejas estarían indicando que poseyó orejeras. Por último, los ojos fueron hechos usando incrustaciones de concha.

Desde que los ojos en las máscaras Moche no son perforados, es claro que éstas no fueron hechas para ser usadas en rituales; en lugar de ello, todo sugiere que fueron usadas exclusivamente para fines funerarios — para ser puestas sobre la cara del difunto.

En las tumbas donde se han recuperado objetos de oro, éstos generalmente estaban ubicados próximos a las correspondientes partes del cuerpo del individuo que los habría usado. Así, ornamentos de cabeza, orejeras y narigueras fueron depositados sobre y alrededor de la cabeza. Collares y pectorales fueron puestos cerca del cuello y la parte superior del torso; sonajeros y espátulas, próximos a las manos; protectores coxales y cascabeles, cerca de la cintura. Armas, tales como mazos y estólicas, fueron depositadas de manera paralela al cuerpo, ya sea encima o a los costados [7].

Dualidad oro-plata

Los Moche frecuentemente emparejaron el oro y la plata en una dualidad simbólica. La expresión más simple fue el presentar cuentas de oro y plata en el

7. Es interesante sañalar que, en muchas instancias, los objetos de cobre depositados en las tumbas fueron intencionalmente doblados, abollados o rotos al momento del entierro, mientras los objetos de oro y plata fueron depositados normalmente intactos.

LAM. 159. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. Pectoral de 31 cuentas.
Oro laminado y repujado.
30 x 9 cms.

LAM. 160. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. Pectoral de 52 piezas. Oro laminado, repujado y soldado.
70 x 22 cms.

LAM. 161. MOCHE TEMPRANO.
Orejeras. Oro laminado y repujado en alto y bajo relieve con incrustación de turquesas. Decoración de cuatro saurios formando espiral.

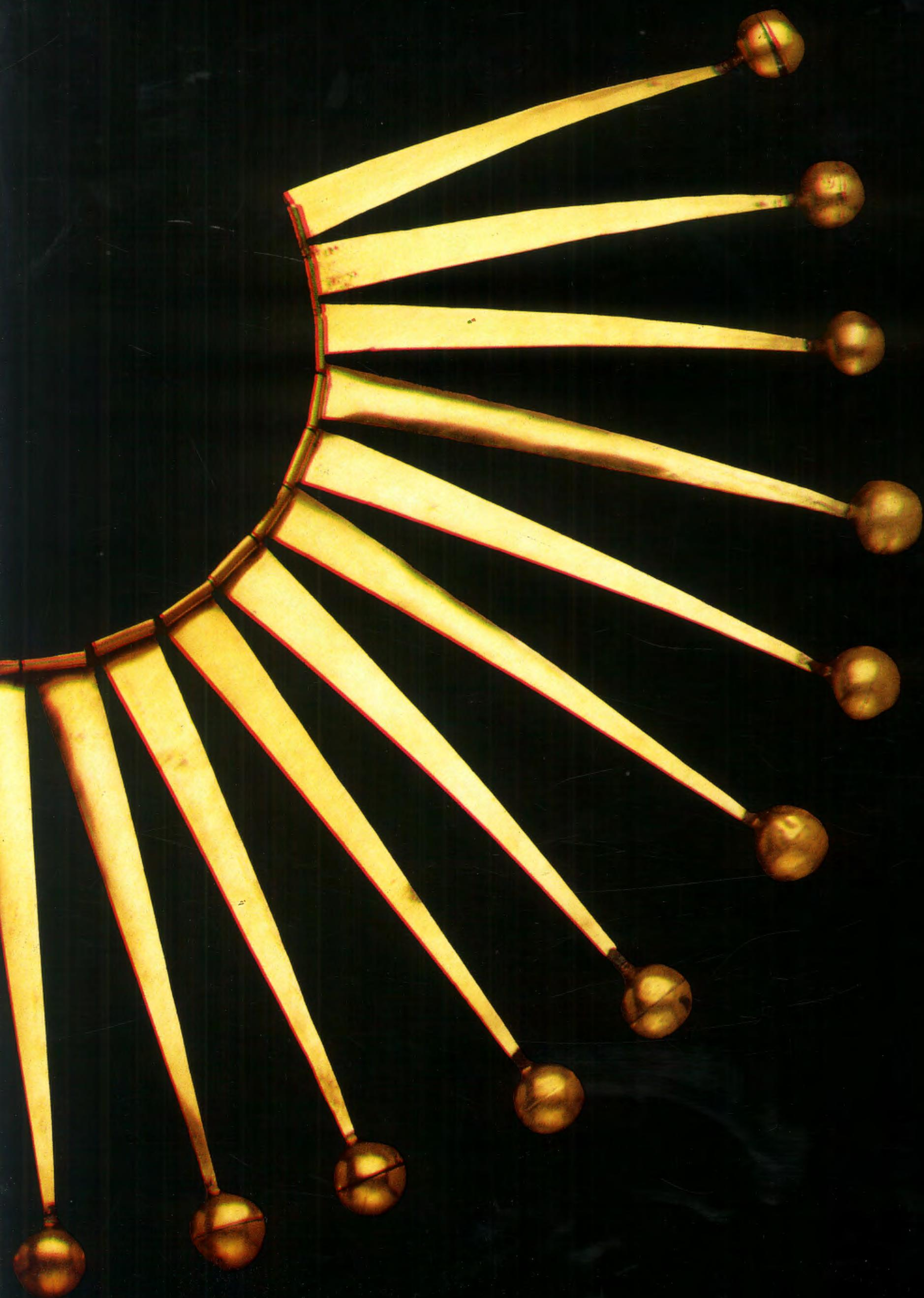
LAM. 162. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. Orejera. Oro laminado, repujado y recortado con aplicación de lentejuelas. Bisel rodeado de esferas.



Lám. 162



Lám. 163





mismo collar. En la tumba del Sacerdote Guerrero, en Sipán, Alva encontró dos collares de maníes de gran tamaño; cada uno de estos collares consistía de cinco cuentas de oro y cinco de plata (Alva 1988). Los de oro empezaban en el hombro derecho y continuaban hasta la mitad del pecho, donde empezaban los de plata que estaban dispuestos en el lado izquierdo del individuo, hasta llegar al hombro izquierdo.

Otra forma de manifestar esta dualidad fue el presentar pares del mismo objeto, uno de ellos de oro y el otro de plata. Nuevamente, las excavaciones de Alva en Sipán presentan los mejores ejemplos. En la tumba del Sacerdote Guerrero se excavaron dos Tumis de casi idéntico tamaño y forma: uno era de oro y el otro de plata (Alva 1988). De igual manera, se recuperaron también dos protectores coxales, uno de oro y el otro de plata. Finalmente, hubo un lingote de oro en la mano derecha del individuo, mientras éste sostenía uno de plata en la mano izquierda (ibid.). En la tumba del Viejo Señor de Sipán no sólo se recuperaron pares de protectores coxales de oro y de plata, pero también de cascabeles de los mismos metales (Alva 1990).

Una tercera forma como se expresó esta dualidad fue mediante la fabricación de objetos en dos mitades, una de oro y la otra de plata. Estos objetos incluyen narigueras, tocados de cabeza, protectores coxales, pendientes y cuentas de collares (ver nota 4).

La frecuencia del emparejamiento del oro con la plata parece indicar que tuvo valor simbólico para los Moche. Es interesante sañalar que casi siempre el oro se presenta en el lado derecho del individuo, mientras la plata lo está en el lado izquierdo. Esto es consistente con las creencias de la población nativa del Perú al momento del contacto con los europeos. Algunas narraciones del periodo colonial temprano sostienen que los nativos creían en la dualidad y complementaridad de las mitades izquierda y derecha. Ellos asociaban oro con masculinidad y el lado derecho, mientras la plata se asociaba con la feminidad y el lado izquierdo. Aunque aquí sólo se puede especular sobre si el oro y la plata

LAM. 163. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. Pectoral de 22 cuentas en forma de conos planos con terminaciones de esferas. Oro laminado y soldado. 53 x 11 cms.

LAM. 164. MOCHE.
Felino. Oro martillado, repujado, burilado y soldado. Decoración de lentejuelas. 12 cms.

LAM. 165. MOCHE INTERMEDIO.
Orejera. Mosaico de turquesa con aplicación de deidad en oro laminado, repujado y recortado. Marco biselado rodeado de esferas. 11 cms.



Lám. 165





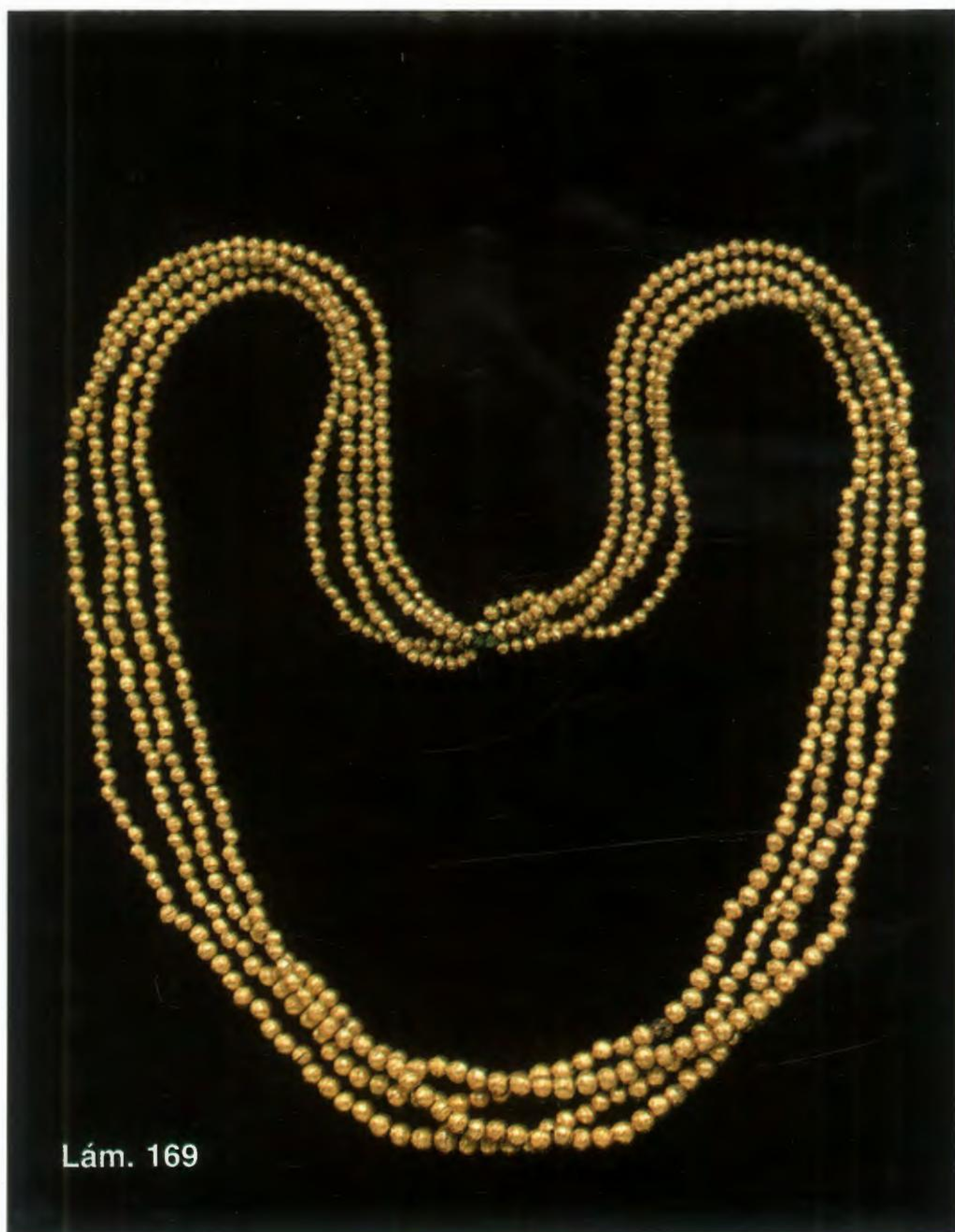
LAM. 166. MOCHE TEMPRANO.
Collar. Oro con cuentas tubulares de filigrana y cuentas esféricas laminadas y repujadas.
42 cms.

LAM. 167. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. Collar con cuentas tubulares en degradé. Oro laminado, repujado y soldado. Decoración de serpientes bicéfalas.
50 cms.

LAM. 168. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. Gran collar con cuentas en forma de maníes. Oro laminado, repujado y soldado con plata.
72 x 56 cms.



Lám. 168





tuvieron una asociación de diferencia de sexos para los Moche, la ubicación consistente del oro en el lado derecho y de la plata en el izquierdo pareciera confirmar que en efecto existió, de la manera como fue observada por los europeos en el siglo XVI.

Incrustaciones-mosaicos

Entre las piezas mas extraordinarias de la orfebrería Moche están las orejeras de oro con incrustaciones de concha, piedras semi-preciosas y oro, las que generalmente forman impresionantes mosaicos. Estas exhiben un sorprendente dominio de la pedrería, así como de la composición artística; están caracterizadas por la selección cuidadosa de los materiales usados para las incrustaciones, con la finalidad de obtener una gama amplia de colores que a la vez son armoniosos. Los materiales usados incluyen turquesas, sodalita, crisacola, cristales de cuarzo, yeso, lapislázuli, concheperla, conchas de *spondylus* o *Mullu*, una concha blanca no identificada, plata y oro. Las incrustaciones se aplican sobre una base de metal y adherente vegetal [8].

Además de las incrustaciones en estas orejeras, incrustaciones más simples son visibles en una variedad de objetos de oro. Los ojos, orejas, colmillos, dientes de humanos, animales y deidades, fueron frecuentemente hechos con concha y piedra.

LAMS. 169-170-171. MOCHE TEMPRANO.
Collares de cuentas circulares y tubulares. Oro laminado, repujado y soldado.
30, 28.5, 28 cms.

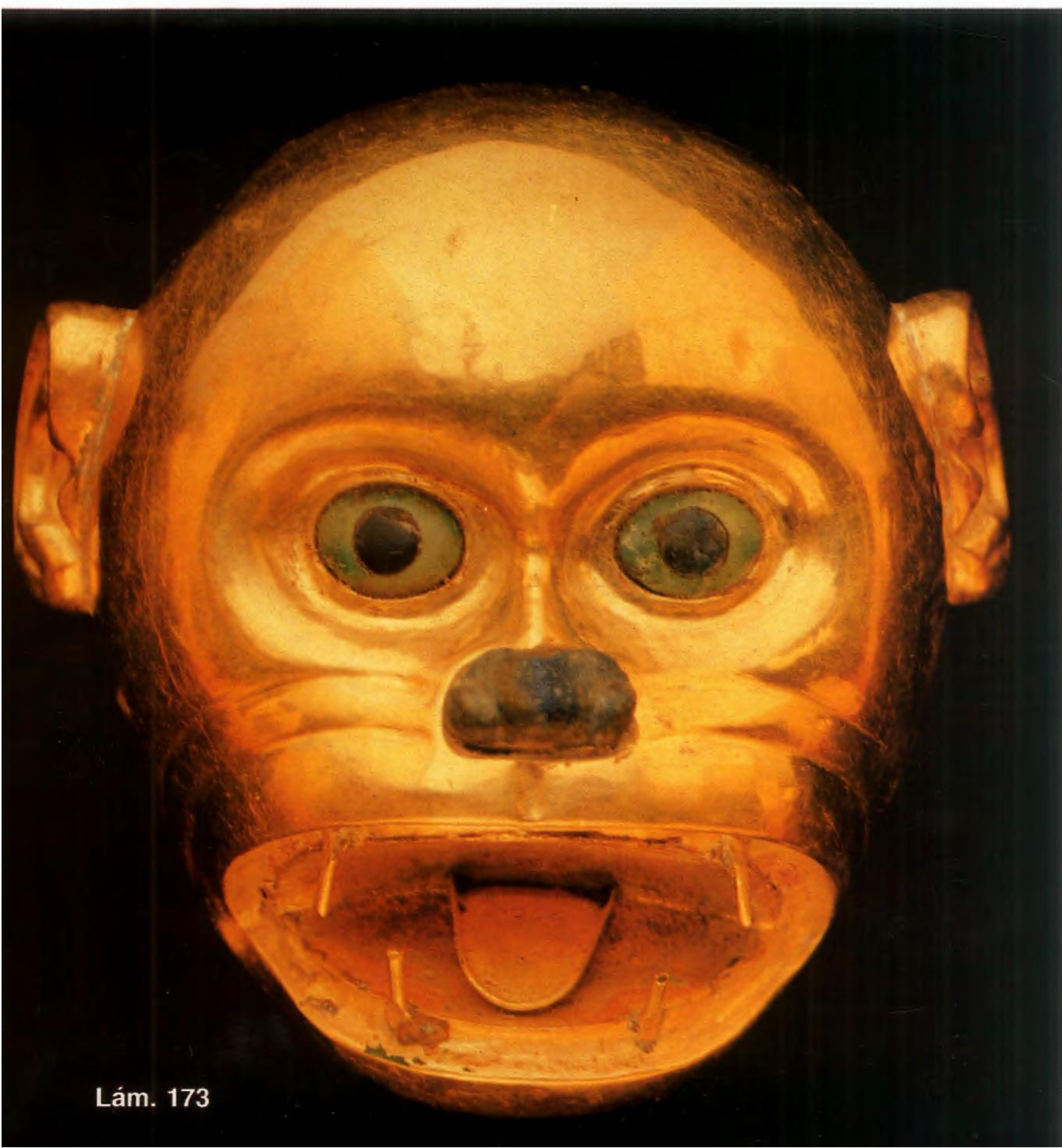
8. Se ha realizado un detenido análisis de las técnicas y materiales usados para crear los extraordinarios mosaicos de las orejeras que muestran pájaros-guerreros, las cuales pertenecen al Museo Rafael Larco Herrera, en Lima (Figs. 149, 150). Este estudio indica que el adherente usado es bálsamo de tolú (Bird mss.)



Lám. 171



Lám. 172



Lám. 173

LAM. 172. MOCHE TEMPRANO.

Oro laminado y repujado con huellas de incrustaciones. Representación de cabezas de monos. Posiblemente parte de pectoral. 16.5 x 2.3 cms.

LAMS. 173-174. MOCHE TEMPRANO.

Cabezas de mono, posiblemente cuentas de collar. Oro laminado, repujado y burilado con incrustación de concha, turquesa y lapislázuli. 6.5 x 7 cms.



Lám. 174



Lám. 175



Lám. 176

LAM. 175. MOCHE.

Cuentas de collar. Oro martillado, repujado, burilado y soldado. Representación de cabezas de buho.

LAM. 176. MOCHE.

Sonajas. Oro martillado, repujado y soldado. Representación de buho estilizado. 13 x 8.5 cms.

LAM. 177. MOCHE.

Collar con cuentas en degradé. Oro martillado, repujado y soldado. Representación de buhos. 33 cms.



Lám. 177

El oro como conjunto

Para nosotros es una costumbre ver los objetos de oro Moche de manera individual, tanto en las colecciones de los museos o en libros, y apreciar la extraordinaria calidad que cada uno de ellos posee. Sin embargo, debemos recordar que cada uno de estos objetos fueron conceptualizados y producidos para ser parte de un conjunto de múltiples objetos. Usados juntos, ellos habrían mostrado una grandeza y elegancia mucho mayor que la suma de los objetos individuales.

Los objetos de oro provenientes de Sipán ofrecen una excelente oportunidad para reconstruir estos conjuntos. Aunque varios juegos de objetos están incluidos en el inventario arqueológico, es posible seleccionar uno de cada tipo y reconstruir un juego completo de ropa, ornamentos y objetos rituales que habrían sido usados juntos. Un personaje de alto rango de la sociedad Moche se habría vestido de la siguiente manera:

— Una túnica larga completamente cubierta con rectángulos de oro y terminada con conos del mismo metal en el borde inferior;

— brazaletes de oro en las muñecas, decorados con diseños repujados (lámina 145);

— el pecho y los hombros cubiertos con un pectoral (lámina 160);

— varios collares con cuentas de oro y plata (lámina 171);

— en la cintura, un cinturón del que cuelgan cascabeles en forma de luna creciente (lámina 119) y un protector coxal (lámina 118) con un peso mayor a un kilo;

— en la nariz, una nariguera de oro, suspendida del tabique, que cubría completamente la boca y la parte baja de la cara (lámina 127);

— en las orejas, orejeras de oro con incrustaciones formando mosaicos hechos con oro, turquesas y lapislázuli (lámina 156);

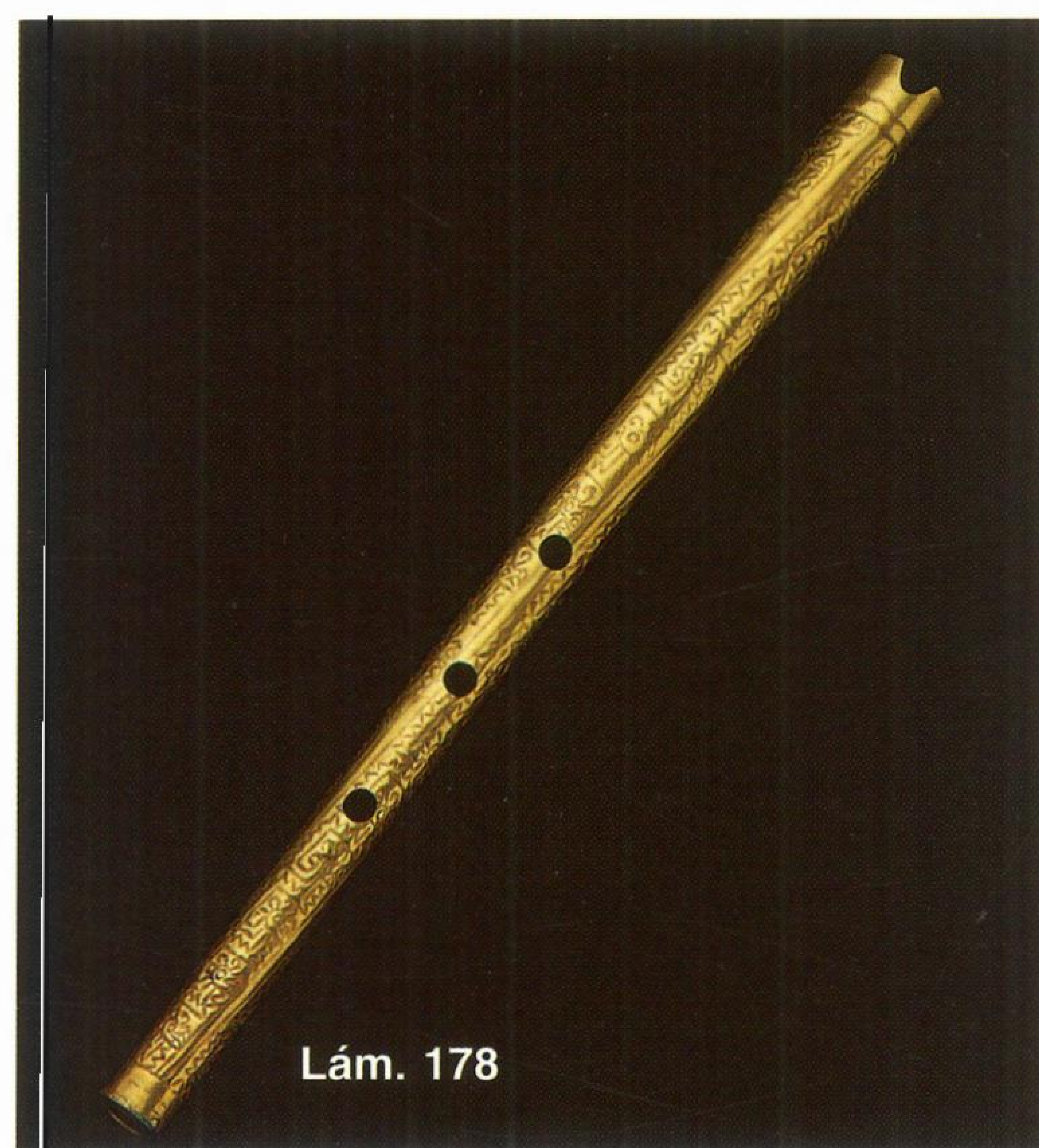
— en la cabeza, un tocado en forma de luna creciente, hecho enteramente de oro (lámina 125);

— sostenido de sus manos, a manera de cetro, un sonajero de oro y plata (lámina 117), que era a la vez la principal insignia de mando y de su rango.

Este conjunto espectacular de objetos de oro usados por un individuo podría parecer excesivo; sin embargo, en el arte Moche, hay numerosas representaciones de individuos adultos del sexo masculino y de alto rango que son mostrados usando todas estas prendas. El comprobar que los personajes de alto rango podían, en ocasiones ceremoniales, vestirse con este esplendor provee un amplio testimonio de la genialidad de esta antigua civilización — su arte, tecnología y sentido extraordinario de la pompa y el boato.

El oro de la realeza Moche

El oro fue usado sólo por los personajes de alto rango en la sociedad Moche y sólo aquéllos en el pináculo de la sociedad poseían alguna cantidad de oro. La mayoría de las tumbas Moche carecen de objetos de oro y aquéllas que los tienen, generalmente poseen sólo unos pocos objetos. El más extraordinario conjunto de oro Moche jamás excavado arqueológicamente es el que proviene de las tumbas reales de Sipán (Alva 1988, 1990).


Lám. 178

LAM. 178. MOCHE TEMPRANO.
Sipán. Instrumento musical. Oro laminado, rolado y burilado. Decoración geométrica.
23 x 2.5 cms.

LAM. 179. MOCHE TEMPRANO.
Gran tocado frontal.
Oro laminado, repujado y burilado cubierto de lentejuelas en los bordes.
Representación de murciélago alado.
0.35 x 0.36 cms.



Lám. 179


Lám. 180

Otra tumba real fue excavada recientemente en el sitio de La Mina, aproximadamente 60 kilómetros al sur de Sipán, en el valle del Jequetepeque. Desafortunadamente, había sido huaqueada antes que los arqueólogos pudieran descubrir su existencia (Narváez 1989): Los objetos saqueados indican que era una tumba real tan rica como las tumbas de Sipán y contenía muchos objetos prácticamente idénticos en forma y tamaño.

Los objetos de oro de La Mina eran también similares a los huaqueados 30 años antes en Loma Negra, un sitio ubicado más de 200 kilómetros al norte de Sipán, en el valle de Piura (Disselhoff 1972; Jones 1979: 87). Las similitudes entre el material de Sipán, La Mina y Loma Negra sugieren que las piezas de este último sitio también provenían de tumbas reales y que eran parte del pináculo de la sociedad Moche, en términos de riqueza y poder.

Las tumbas reales de Sipán, La Mina y Loma Negra indican que en la sociedad Moche grandes cantidades de riqueza estaba concentrada en las manos de unos pocos individuos, los que vivían en la opulencia, rodeados de la nobleza. Cada valle puede haber tenido una o más cortes reales, cada una de ellas teniendo poco contacto con la gente común, pero conectadas entre ellas como la realeza europea. Así como la realeza europea compartía el concepto de lo que constituía las galas y los símbolos de riqueza y poder, tales como coronas, cetros, tronos y carruajes reales, la realeza Moche compartía las insignias del poder y jerarquía--tocados de cabeza de oro y plata, orejeras, narigueras, brazaletes, pectorales, collares, cascabeles y sonajeros.

A diferencia con la realeza europea que pasaba sus insignias y símbolos a las generaciones sucesivas de reyes y reinas, la realeza Moche se llevaba sus tesoros a la tumba. La inmensa riqueza de los ornamentos y los vestidos opulentos que revestían a estos personajes era removidos de la sociedad y tenían que ser reemplazados por cada generación para su siguiente señor.

LAM. 180. MOCHE TEMPRANO.
Focas, posiblemente cuentas de collar. Oro laminado, repujado, burilado y soldado.
7 cms. cada una.

LAM. 181. MOCHE INTERMEDIO.
Llama. Plata y oro laminado, repujado, burilado y soldado.
24.3 x 14.5 cms.



Lám. 181



La demanda continua de bienes suntuarios debe haber garantizado el mantenimiento de un gran número de hábiles artesanos y debe haber estimulado el explosivo desarrollo de las artes y la tecnología que caracterizó a la sociedad Moche y que es particularmente evidente en la orfebrería Moche.

LAM. 182. MOCHE INTERMEDIO.
Caracol, posiblemente final de collar. Oro laminado, repujado y soldado.
17.5 x 4.5 cms.

LAM. 183. MOCHE TEMPRANO.
Caracol, posiblemente cuenta de collar. Oro laminado, repujado y soldado.
6 x 5 cms.

* Traducción al castellano de Mary E. Doyle y Guillermo A. Cock.



Lám. 183

Bibliografía

Alva, Walter

1988 Discovering the New World's richest unlooted Tomb. National Geographic Society, Washington, D.C.

Bird, Junius B.

ms. Mochica Ear Ornaments in the Larco Collection: data and notes on restoration. Manuscript on file in the Department of Anthropology, American Museum of Natural History, New York.

Disselhoff, Hans-Dietrich

1972 Metallschmuch aus der Loma Negra, Vicus (Nord-Peru). *Antike Welt* Jahrgang 3 (2): 43-53. Zurich

Donnan, Christopher B,

1973 A Precolumbian Smelter from Northern Peru. *Archaeology*, Vol. 26, no. 4:289-297. Archaeological Institute of America, New York.

1988 Unraveling the Mystery of the Warrior-Priest. *National Geographic Magazine* Vol. 174 (4) : 550-555. National Geographic Society, Washington, D.C.

Jones, Julie

1979 Mochica Works of Art in Metal: A Review in *PreColumbian Metallurgy of South America*, Elizabeth P. Benson, ed. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D.C.

Lechtman, Heather, Antonieta Erly, and Edward J. Barry Jr.

1982 New Perspectives on Moche Metallurgy: Techniques of Gilding Copper at Loma Negra, Northern Peru. American Antiquity Vol. 47 (1):3-30.

Lechtman, Heather, Lee A. Parsons, and William J. Young

1975 Seven Matched Hollow Gold Jaguars from Peru's Early Horizon. Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology, Number Sixteen. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Narvaez, Alfredo

1989 Pintura Mural en La Mina. *Lundero* 12 (141):8-9. *La Industria*. Chiclayo y Trujillo.

Sudor del Sol y lágrimas de la Luna

André Emerich

EL ESTILO CHAVIN

La más temprana de las altas culturas del Perú fue también la primera de las Américas en hacer uso intensivo del oro para la producción de ornamentos complejos y muy sofisticados, usando técnicas simples de repujado, recocción y soldadura.

La cultura y el estilo conocidos como Chavín derivan su nombre de la localidad de Chavín de Huántar ubicada en la sierra norte del Perú, y que aparentemente fue uno de los principales centros ceremoniales —si no el principal— de la alta cultura más antigua de los Andes. Los restos de esta avanzada y talentosa civilización han sido encontrados en todo el Perú, desde las localidades andinas en torno al mismo Chavín hasta los valles bajos de la costa norte, principalmente los de Chicama y Lambayeque. También se encuentran fuertes influencias Chavín hacia el sur, a lo largo de la costa central y sur del Perú, donde aparecen notables reflejos del estilo Chavín en la cerámica de Paracas Cavernas.

El arte perteneciente al horizonte cultural identificado como Chavín se distingue por sus formas enérgicas, osadas y fluidas, formas que todavía no tienen las características más bien fijas y repetitivas que se encuentran en buena parte del arte de las posteriores culturas peruanas. Sus arquitectos y escultores crearon grandes templos con impresionantes esculturas en relieve llenas de complicadas representaciones simbólicas, y dedicados a dioses cuyas apariencias con gran frecuencia combinan características humanas y felinas. De hecho, el felino estilizado, con frecuencia representado simbólicamente por un conspicuo diente incisivo de jaguar, es una de las piedras de toque del arte Chavín (lámina 1). Algunos de los dioses tienen características de pájaros, y están representados con alas y con una máscara en forma de cabeza de águila o de halcón, colocada delante de la cabeza de jaguar. Los dioses Chavín tenían también afinidades con las serpientes, y éstas frecuentemente aparecen emergiendo de sus bocas o rodeando sus rostros. Pero el animal que siempre reaparece es el jaguar, a veces visiblemente, a veces mitad escondido por convenciones estilísticas y abstracciones. Este es el motivo principal que domina todo el horizonte cultural. Existe un paralelo extrañamente inquietante,

enigmático, y hasta el momento inexplorado en el arte de los Olmecas, una cultura-matriz de América Central aproximadamente contemporánea a Chavín, cuyo arte también muestra la obsesión con los rasgos de un dios jaguar.

Los comienzos de la cultura Chavín se calculan alrededor de 1200 a.C., y su más alto desarrollo ocurrió durante los siglos 800 y 500 a.C. Al llegar al año 300 a.C., si no antes, el estilo Chavín había llegado a su fin, aunque las circunstancias del ocaso de esta cultura son tan poco conocidas como sus comienzos. La desaparición del estilo en la mayoría de regiones fue tan rápida y misteriosa como su original llegada. Pero el arte Chavín también debió haber dejado una tradición que se mantuvo viva, y muchos de sus elementos siguen apareciendo siglos más tarde en el arte de la cultura Mochica. Posiblemente continuó formando parte del arte tradicional de alguna zona distante, al margen de la corriente principal del desarrollo cultural andino, como los valles alejados de Lambayeque y Piura en el extremo de la costa norte. En todo caso, el cuadro arqueológico de este horizonte temprano no está todavía completo, y seguimos, como en tantas otras áreas culturales precolombinas, un tanto en la posición de estar mirando una figura de rompecabezas a la cual le faltan muchas piezas. Cada año, sin embargo, se excava nuevo material y nuevas pruebas salen a la luz, fruto de las pacientes lampas de los arqueólogos. Paso por paso, cuidadosamente, el cuadro está siendo completado.

El único metal conocido por la cultura Chavín fue el oro. Este se utilizaba con una destreza técnica tan espléndidamente segura de sí misma, que resulta difícil pensar que los objetos de oro de Chavín hayan sido el trabajo de principiantes. Pero hasta la fecha no se han encontrado objetos de oro primitivos en el Perú. Los relativamente pocos objetos Chavín de oro conocidos proceden principalmente de unas cuantas localidades, de modo que resulta todavía difícil conjeturar cuán extendido fue el uso del oro. Se han encontrado objetos de oro repujado en Supe en la costa central, y se conocen objetos prensados con figuras *repoussé* en relieve procedentes del valle de Virú en la costa norte. Pero los hallazgos principales provienen de una localidad denominada Chongoyape en el valle de Lambayeque en la costa norte. En este lugar en 1928 un grupo de niños que jugaban tropezaron accidentalmente con lo que parece haber sido la tumba derrumbada de un importante personaje varón. Aunque algunas de las piezas encontradas por los niños han desaparecido, afortunadamente la mayoría de ellas llegaron a manos responsables, y hoy se encuentran en renombradas colecciones públicas y privadas. Luego, unos años más tarde, se hizo otro hallazgo cerca del primero. El segundo hallazgo estaba compuesto por los accesorios fúnebres de quien aparentemente fue una dama noble. Gran parte de este hallazgo lo compró George H. Heye, y hoy pertenece a la colección del *Museum of the American Indian*, Fundación Heye, en Nueva York (láminas 2 y 5). Una tercera tumba fue encontrada un poco más al interior [1]. La mayoría de los expertos consideran el oro de Chavín, sobre todos los hallazgos de Chongoyape, como algo relativamente tardío en el desarrollo de la cultura, situándolo posiblemente alrededor de 400 a.C.. Los objetos Chavín están todos hechos con láminas de oro, y decorados con diseños que se asemejan a los de la cultura en piedra Chavín.

Los objetos de oro que se hallaron incluyen coronas, brazaletes, sortijas, collares, aretes, pectorales (también conocidos como gorgueras), prendedores, cucharas, narigueras, lentejuelas para ser cosidas sobre la ropa, y una flauta. También se han encontrado pinzas de depilar, lo cual demuestra la gran antigüedad de la técnica depilatoria usada para retirar el escaso pelo facial que

tienen los indios, técnica que persistió hasta la época de la Conquista. El origen temprano de otra costumbre lo demuestran las orejeras de oro encontradas en Chongoyape (lámina 5). Estas orejeras se colocaban en las perforaciones grandes del lóbulo de la oreja, perforado durante la infancia y expandido mediante la inserción de orejeras sucesivamente más grandes. La costumbre persistió hasta la época de los Incas cuando el uso de grandes orejeras era considerado como señal de distinción de la casta alta. En consecuencia, los conquistadores llamaron orejones a los aristócratas incaicos.

Otro hallazgo fabuloso de objetos de oro chavinoides se realizó en la cumbre de un cerro cercano a la Carretera Panamericana, pocas millas al norte de Huarmey en la zona norte de la costa central. Lo que se encontró no fue una tumba sino un tesoro, un escondite de objetos preciosos, aparentemente escondidos durante tiempos de guerra o peligro, y luego olvidados, posiblemente porque los dueños originales no sobrevivieron para volver a reclamar su tesoro. Aunque algunas de las piezas del escondite fueron perdidas o destruidas por los trabajadores que las hallaron, la mayoría se rescataron y están ahora en la colección del *American Museum of Natural History* en Nueva York.

En el escondite había un par único de vasijas de "asa-estribo", diez discos de oro, tres collares de oro en forma de media luna, y tres plumas de oro estilizadas. Las dos vasijas de "asa-estribo" copian en oro la forma característica de la cerámica de todas las culturas peruanas tempranas, y reproducen los detalles típicos de la variedad Cupisnique que se hizo en la costa norte durante el período Chavín, la forma maciza y pesada del asa, y el ensanchamiento pronunciado de la boquilla. El motivo de serpientes con dos cabezas que envuelven las vasijas formando dos bandas paralelas, es uno de los más antiguos en el arte peruano, y Junius Bird ha demostrado que se remonta a la época precerámica [2]. Las vasijas están hechas con láminas de oro que podrían haber estado soldadas, al menos parcialmente. Sin embargo, cada vasija se puede destapar levantando por completo el hemisferio superior. La mitad inferior tiene un borde para poder fijar la mitad superior en su sitio, aunque esta unión no permite retener agua. Posiblemente los dos hemisferios no estuvieron nunca permanentemente unidos, sino que fueron hechos de manera que se pudieran separar para propósitos rituales.

Los discos de oro tienen todos dos pequeñas perforaciones que permiten suspenderlos, y parecen haber sido pectorales que se llevaban, ya sea en forma individual o en grupos, sobre el pecho. Representan una forma básica de ornamento que se encuentra tan al norte como la ciudad Maya de Chichén Itzá, y que Cristóbal Colón encontró en uso entre los indios de Panamá durante su cuarto viaje en 1502. Las catorce placas de este escondite fueron hechas en dos tamaños ligeramente distintos pero son idénticas en sus detalles, los bordes decorados con un diseño trenzado típico de Chavín y conocido como *guilloquis* [3].

Las tres plumas estilizadas también están hechas de láminas de oro repujadas y recortadas, y se usaban como ornamentos de tocado. También estas plumas representan una forma ornamental que persistió en el Perú hasta los tiempos de la Conquista. Los tres collares, sin embargo, están hechos con técnicas un tanto más avanzadas, y bien podrían pertenecer a una época posterior en la que las piezas tempranas de Chavín se conservaron como veneradas reliquias. Los collares están formados por bandas alternas de oro blancuzco y amarillento, producidas aleando oro con cobre y plata, y luego probablemente soldando las distintas franjas mediante el repujado a alta tempe-

ratura. El resultado eran unas láminas lisas y curvas de metal con bandas parejas. En base a las pruebas existentes, este método estaba más allá del conocimiento técnico de los orfebres de Chavín.

Pepitas de oro relativamente puras fácilmente se pueden martillar para formar láminas delgadas, que a su vez pueden ser grabadas con un diseño, colocando la lámina de metal sobre una superficie como la del cuero, e imprimiendo el diseño con un punzón. Estos descubrimientos están a la base del trabajo temprano con oro. Pero antes de que haya sido posible la producción de objetos complejos como las piezas Chavín, se necesitaba hacer otro descubrimiento fundamental: la recocción. Se debe haber descubierto rápidamente que después de martillar las pepitas de oro para formar láminas, el metal se comenzaba a poner elástico e intrabajable. El martillo simplemente rebotaba del material sin afectar su forma. Si el orfebre daba golpes más fuertes, la lámina se ponía quebradiza y se rompía. El fenómeno, denominado endurecimiento, se debe a cambios producidos por el repujado en la microestructura del metal. Sin embargo, cuando el metal se calienta, desaparece el endurecimiento. Entonces el metal se torna nuevamente tan trabajable como lo fue al comienzo. Este proceso, que se llama recocción, le restaura la cualidad flexible a la estructura interior del metal. Se puede repetir una y otra vez, cuantas veces sea necesario hasta terminar de martillar la forma y el diseño. Aunque no se sabe ni cómo ni cuándo se hizo este descubrimiento, sí se sabe que se hizo, a juzgar por el trabajo que han dejado los orfebres de Chavín. Posiblemente haya sido consecuencia de otro descubrimiento: que las pepitas de oro podían martillarse más fácilmente para formar láminas si primero se derretían sobre un trozo de carbón encendido, y calentado por medio de un soplete para elevar su temperatura. Alguien pudo haber recordado que inicialmente, al salir del fuego, el metal quedaba siempre flexible. Esa persona luego pudo haber hecho una prueba empírica para determinar si el recalentamiento producía el mismo efecto.

Los orfebres Chavín probablemente golpeaban las pepitas de oro, así como los pequeños lingotes fundidos que seguramente fabricaban a partir de ellas, para así formar láminas. Las láminas se hacían al golpear con un martillo de piedra el oro, que se colocaba sobre, o entre, dos pedazos de cuero. Luego se recortaban las láminas finas y delgadas con filudos cuchillos de piedra para formar figuras simples o complejas, antes de trabajar el diseño en la parte posterior del objeto. Este proceso se denomina grabado en relieve o, más precisamente *repoussé*, y probablemente se hacía con herramientas de hueso o de cuerno de venado.

Otro adelanto técnico de los orfebres Chavín fue unir pedazos individuales de oro mediante pequeñas y delgadas tiras de oro, para formar grandes decoraciones móviles como el pectoral de Chongoyape. Reluciendo sobre el pecho de algún personaje elegantemente vestido y rielando bajo el fuerte sol de la zona tropical del norte peruano, esta pieza debió ser una espléndida vista. Otro logro hecho posible por las técnicas avanzadas fueron las chaquiras y las estatuillas huecas tales como la cuchara adornada por una estatuilla humana (lámina 41). Esta última fue hecha con pedazos individuales de metal repujado, soldados entre sí para formar una figura hueca. El talle sobre la cuchara aparece soplando una trompeta de concha, hecha de una lámina de plata repujada, lo cual hace de esta pieza el objeto precolombino bimetálico más temprano conocido. Sin embargo los artesanos de este período no conocieron todavía el uso de aleaciones ni de otros metales, ni tampoco el uso de moldes abiertos o cerrados.

Los experimentadores y los maestros artesanos

Hacia 400 a.C. la dominación de la cultura Chavín concluyó, y fue sucedida por el florecimiento de desarrollos culturales locales. El período trajo importantes avances tecnológicos, sobre todo en alfarería, pero sin un correspondiente mejoramiento de los logros artísticos. La elaboración de metales no superó mayormente las etapas logradas por los diestros orfebres de Chavín, pero sí hubo cierta experimentación metalúrgica con fundiciones y aleaciones, de la cual se han encontrado ejemplos en localidades ubicadas en Chancay y Salinar. Se encuentran objetos simples de oro repujado y recortado, sobre todo narigueras y lentejuelas, en la gran mayoría de las localidades de este período que apropiadamente ha sido denominado el de los Experimentadores. La culminación de este período tuvo lugar alrededor del primer siglo a.C. cuando, después de un largo tiempo de experimentación y descubrimientos, se logró una maestría completa de muchas técnicas agrícolas y artesanales iniciándose de este modo lo que los arqueólogos han denominado el período de los Maestros Artesanos (desde aproximadamente 1 d.C. a 900 d.C.). Esta es la época durante la cual la gran cultura Nazca floreció en la costa sur, y la cultura Mochica se expandió por medio de conquistas militares desde su lugar de origen, en los valles de Moche y Chicama, hasta cubrir la mayor parte de la región de la costa norte.

Las culturas de la costa sur durante estos períodos, Paracas Necrópolis y Nazca, tal vez sean más conocidas por sus espléndidas cerámicas y textiles. En cuanto al oro, hubo poco desarrollo técnico, y ocurrió lo que sólo puede ser denominado un retroceso estético. Esto queda claramente documentado al comparar dos placas de oro con la misma iconografía, ambas representando la cabeza de una divinidad con culebras emergentes que la rodean. La primera, en la colección del *Cleveland Museum of Art*, es un ejemplo puro del estilo Chavín, y está compuesta impresionantemente de formas poderosas y grabadas en profundidad, no obstante la complejidad del diseño (lámina 42). La otra, el ornamento de tocado en el *Museum of Primitive Art* en Nueva York, pertenece al período Nazca temprano entre 300 y 600 d.C. (lámina 194). Aquí los mismos elementos iconográficos son tratados de manera totalmente diferente, casi primitiva. El diseño ha perdido su unidad orgánica, y los elementos que en la pieza Chavín forman una composición dinámica y compacta, aquí sobresalen en todas las direcciones sin reflejar ningún intento de plasmarse en una unidad satisfactoria.

En cambio los dos objetos de la lámina 188, posiblemente varas de danza ritual, se encuentran un tanto mejor diseñados y equilibrados. En los textiles Paracas y en la cerámica Nazca frecuentemente aparecen figuras que llevan en las manos pares de objetos similares a éstos, posiblemente como parte de ceremonias y bailes rituales. Con la excepción de los mangos que son bastante tiesos, estas dos varas fueron hechas repujando una lámina de oro muy delgada y flexible. Las figuras representan un tipo de polilla, y llevan los bordes de las alas decorados con cabezas estilizadas [4]. Estas probablemente representen cabezas de trofeo, un elemento recurrente en el arte Nazca, y que refleja el predominio durante este período de las cazas de cabeza rituales.

Entre otros objetos de oro, generalmente fabricados con delgadas láminas de oro *repoussé* típicas de la orfebrería Nazca, se encuentran tocados y plumas, figuras recortadas para ser cosidas sobre la ropa, y chaquiras huecas compuestas de dos mitades soldadas la una a la otra. Los orfebres Nazca también



producían grandes ornamentos de láminas de oro, a veces conocidos como "máscaras de boca" (ver lámina 190). Estas aparentemente representan una barba y unos mostachos felinos cuyos extremos están ornamentados con cabezas de serpiente. Ornamentos faciales similares aparecen con frecuencia en las vasijas pintadas de cerámica Nazca. Han sido interpretados como símbolos de la luz y de Pachacamac $_5$, el dios Sol.

Distinto fue el caso del pueblo Mochica de la costa norte que mantuvo una tradición de sensibilidad escultórica que se expresa en sus conocidas cerámicas "escultóricas," y que también se refleja en el arte de sus orfebres. Esto se puede percibir claramente en el collar impresionantemente sencillo, hecho con chaquiras huecas de apariencia inmensa (lámina 171), así como en al menos dos versiones conocidas en plata de las cerámicas "escultóricas." Una de ellas, en la colección del *Harvard University Peabody Museum*, representa a un criminal que ha sido castigado mutilándole la nariz y cortándole los labios $_6$. La otra muestra una divinidad mitad humana, mitad felina cuyos rasgos se parecen mucho a los del dios jaguar de Chavín $_7$. Pero probablemente el ejemplo más impresionante de un retrato Mochica en metal sea la máscara funeraria del famoso Templo de la Luna, ahora en el *Linden-Museum* de Stuttgart. Hecha de oro y plata repujados, la máscara conserva los ojos originales con incrustaciones de concha (lámina 106).

Los Mochica también continuaron usando los complejos tocados de oro para sus personajes importantes, costumbre que se encuentra por primera vez en la época Chavín. Sin embargo, a diferencia de las coronas Chavín que rodeaban toda la cabeza, los ornamentos Mochica concentraban el despliegue en grandes

LAM. 184. PARACAS
Ornamento. Oro laminado y recortado en forma de ave
16.3 x 24.7 cms.

LAM. 185. NAZCA TEMPRANO
Pluma para turbante. Oro laminado y repujado en forma de mariposa.
31 x 26 cms.



Lám. 185



placas llevadas encima de la frente como parte de un tocado más amplio, probablemente hecho de tela y plumas. Los dos ornamentos de tocado reproducidos en las láminas 125 y 126 muestran claramente la diestra aplicación de técnicas de recorte y *repoussé* que logran un juego de contrastes entre las grandes áreas de rielantes láminas de oro plano, y las secciones esculpidas, grabadas en alto y bajo relieve. El tocado de la lámina 126 muestra con particular claridad el uso impresionante del espacio negativo recortado. La máscara central, esculpida con gran sensibilidad, está bordeada por dos lagartos estilizados que resaltan en agudo relieve contra el trasfondo recortado. Estas figuras mitológicas, recortadas de delgadas láminas de oro, son tan livianas que al usarse el ornamento seguramente entraban en movimiento, resaltando así el efecto llamativo del tocado.

En cuanto a técnicas metalúrgicas, los Mochica lograron avances significativos. Pudieron derretir el oro y otros metales, y alear y moldearlos. Comenzaron a hacerse fundiciones delicadas usando el proceso de cera perdida (*cire-perdue*), que apareció por primera vez en el Perú durante este período. La total maestría del proceso de soldadura mediante el repujado a alta temperatura, permitió a los artesanos Mochica ejercer su gran virtuosidad tanto en el metal como en la cerámica. Fue también durante este período que por primera vez hubo oro en suficiente abundancia, y existieron técnicas lo suficientemente avanzadas como para permitir que se usase el oro como montadura para otros materiales aun más preciosos. Las orejeras de oro y mosaico turquesa en las láminas 149 y 150 son magníficos ejemplos de ello.

LAMS. 186-187. NAZCA TEMPRANO

Ornamentos. Oro laminado. recortado y repujado. Representación zoomorfa. 10.5 cms. y 5.5 cms. cada uno.

LAM. 188. NAZCA TEMPRANO

Tupu o pluma para turbante. Oro laminado recortado y repujado en forma de mariposa. 26.5 x 31 cms.



Lám. 187



Lám. 188





Se ha podido aprender mucho de la vida diaria del pueblo Mochica a través del detallado testimonio pictórico que dejaron en su cerámica adornada. Las ceremonias religiosas, la guerra, la pesca, la agricultura, el tejido, la vida doméstica, y todos los aspectos de las relaciones sexuales aparecen representados detalladamente sobre vasijas de barro. Pero hasta la fecha no se ha encontrado ninguna que muestre el trabajo en oro u otros metales. Posiblemente la metalurgia haya sido considerada una artesanía secreta, como la de los buscadores de jade en México que guardaban cuidadosamente el secreto de identificar las piedras donde se obtenía el jade.

Tiahuanaco y el horizonte expansionista.

Durante el período cumbre de florecimiento de las culturas Mochica y Nazca, un nuevo estilo con gran influencia comenzó a extenderse por el Perú desde la sierra sur. Este estilo ha recibido el nombre de la gran ciudad ceremonial Tiahuanaco, ubicada en el desolado altiplano alrededor del Lago Titicaca, en la frontera entre los territorios contemporáneos de Perú y Bolivia, a una altura de casi catorce mil pies sobre el nivel del mar.

Las impresionantes ruinas de Tiahuanaco muestran que no era una ciudad sino más bien un centro ceremonial, una ciudad de templos y santuarios, un centro de peregrinación donde masas de gente se congregaban para asistir a grandes eventos religiosos y religioso-políticos. Esta actividad habría aumentado su importancia e influencia, a pesar de que Tiahuanaco mismo probablemente nunca fue el centro político ni productivo de su época.

LAM. 189. NAZCA TEMPRANO
Tres narigueras. Oro laminado. repujado y recortado. Típico ornamento nazquense.
13 cms., 20 cms. y 15.4 cms.

LAM. 190. NAZCA TEMPRANO
Nariguera. Oro laminado, repujado y recortado.
Decoración de cabezas y apéndices serpentiformes.
40 cms.



Lám. 190



El estilo Tiahuanaco tuvo su origen en la sierra sur durante los mismos siglos en que estilos locales influyentes, como Nazca y Mochica, se desarrollaron en la costa. Hacia fines del siglo nueve, sin embargo, el estilo había comenzado a extenderse desde su epicentro serrano hasta cubrir casi todo el Perú, y su influencia llegó a lugares tan al norte como Panamá y Costa Rica. Tiahuanaco absorbió completamente al estilo Nazca, y el encuentro con Mochica desató una lucha de sobrevivencia en que Mochica se vio eclipsado, y tuvo que replegarse a los valles de Piura y Lambayeque al extremo norte. Solamente una región no cedió a la influencia predominante de Tiahuanaco: la región de la sierra sur en torno a Cusco donde el estilo temprano Inca se mantuvo con vigorosa independencia.

Los restos de los grandes edificios de piedra, los portales monumentales, y los monolitos de piedra, todavía visibles entre las ruinas de Tiahuanaco, constituyen pruebas impresionantes del esplendor que alguna vez reinó aquí, y de los diestros logros de antiguos arquitectos y escultores. El patrón cultural que sugieren los restos apunta a una sociedad bien organizada y dirigida, y centrada fuertemente en torno a la religión. El arte rígido y dominado por convenciones fue caracterizado apropiadamente por el gran arqueólogo Wendell C. Bennet, quien escribió:

El estilo de arte Tiahuanaco, representado por piedras esculpidas y pintura cerámica, está muy sujeto a convenciones, tiene poca variación, y está rígidamente limitado. El estilo Chavín estaba limitado en sus motivos; Tiahuanaco está limitado por sus convenciones. Los diseños son sin duda simbólicos

LAM. 191. NAZCA TEMPRANO
Ornamento de turbante (llautu). Oro laminado, recortado y repujado. Decoración antropomorfa y zoomorfa con siete apéndices serpentiformes.
23.5 cms.

LAM. 192. NAZCA TEMPRANO
Diadema. Oro laminado, recortado y repujado en forma de manta raya.
25.6x12 cms.

LAM. 193. NAZCA TEMPRANO
Diadema. Oro laminado recortado y repujado. Representación de pez.
43.8 x 24.3 cms.



Lám. 192



Lám. 193



Lám. 194



Lám. 195


Lám. 196

pero además son impersonales, confirmando la impresión de un control religioso formalizado y bien organizado [8].

Entre los detalles típicos del arte Tiahuanaco están las cabezas de corte cuadrangular, los llamados ojos llorosos u ojos alados, y los dientes incisivos en forma de N. A su vez estos son los elementos que permiten distinguir la influencia Tiahuanaco en el trabajo de oro y plata, en el Perú y otros lugares. En cuanto a las artes metalúrgicas, la gran contribución hecha por Tiahuanaco no fue tanto en los metales preciosos, sino en el uso de metales base y aleaciones. El período Tiahuanaco temprano en la cuenca del Lago Titicaca, se diferencia de otras culturas peruanas por haber usado primero el cobre, antes que el oro [9]. Durante el período Tiahuanaco clásico, justo antes de la gran expansión, se comenzaron a usar objetos de oro y plata, y también una aleación de cobre y estaño (bronce).

Los ejemplos más bellos de objetos de oro y plata de influencia Tiahuanaco son las grandes máscaras funerarias, encontradas en tumbas costeñas de este período. Un ejemplo excepcionalmente grande e interesante aparece en la lámina 244. Con más de 2 pies de ancho y 1 1/3 de alto, la máscara fue repujada de una sola lámina de oro, a excepción de la nariz y los dos inmensos dientes incisivos estilizados. Estos fueron repujados por separado y están colocados sobre la máscara mediante delgadas bandas de oro a modo de grapas. Originalmente la máscara estuvo cubierta de pintura roja, de la cual hoy quedan solamente algunos rastros.

Pintar de rojo los objetos funerarios antes de enterrarlos es una costumbre antigua del Nuevo Mundo que se encuentra en el Perú así como en México,

LAM. 194. NAZCA TEMPRANO

Tupu o penacho. Oro laminado, repujado y recortado. Representación de deidad antropomorfa con 14 apéndices serpentiformes, a modo de cabellera.
34 cms.

LAM. 195. NAZCA TARDIO.

Máscara. Oro laminado, repujado y recortado. Representación de deidad con 15 apéndices serpentiformes. Diseño a manera de lágrimas bajo los ojos y boca.
38 cms.

LAM. 196. NAZCA TEMPRANO

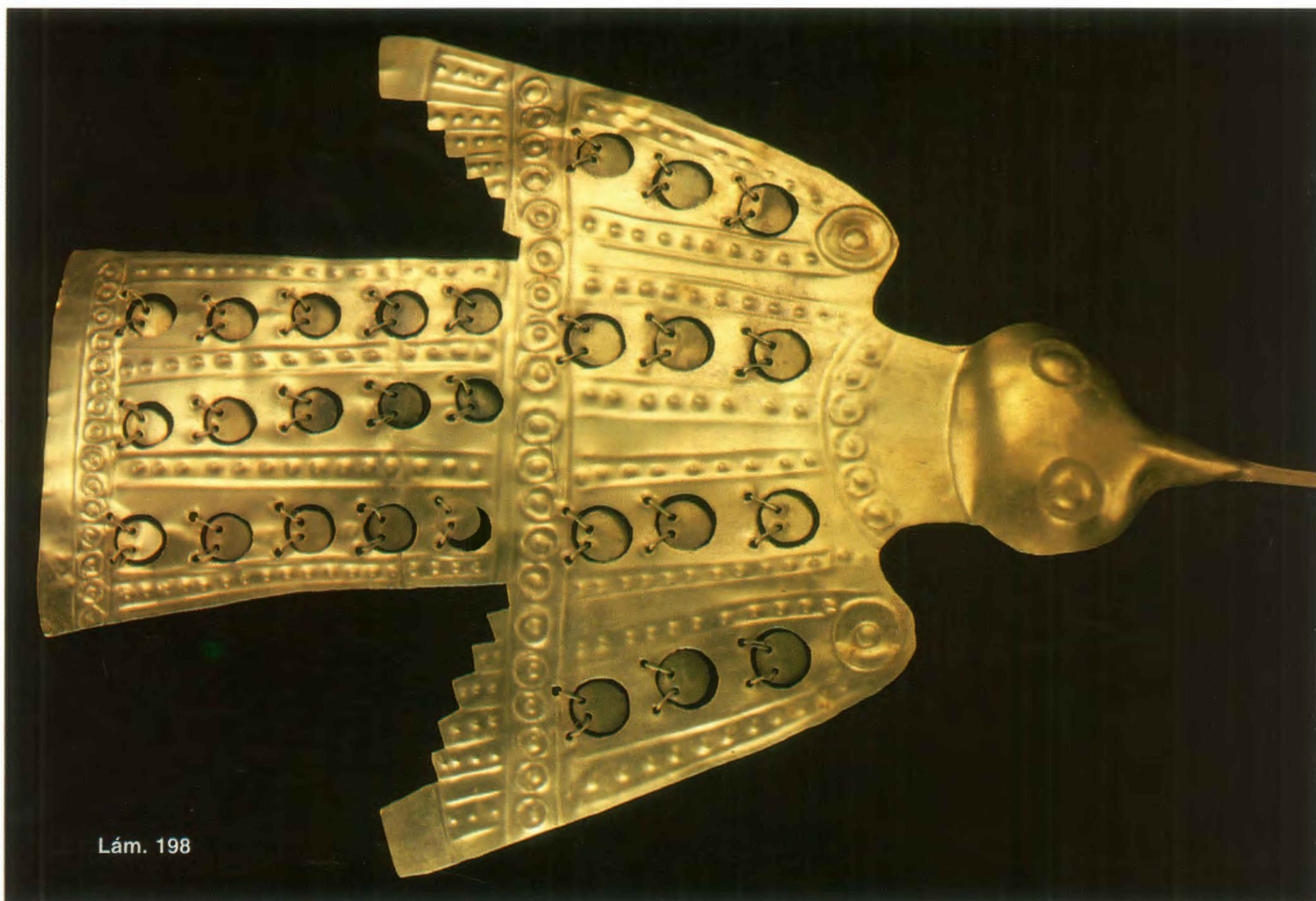
Estatuilla. Oro laminado, repujado, recortado y soldado. Representación de guerrero con estólica y cabeza trofeo.
Notable por el gran realismo de su rostro.
4.5 x 2 cms.

LAM. 197. NAZCA TEMPRANO

Tupu o penacho de turbante o corona. Oro laminado y recortado. Representación de cara con 14 apéndices serpentiformes.
32 cms.



Lám. 197



donde fue muy común entre los Olmecas a comienzos del primer milenio a.C.. El cinabrio rojo y la hematita de hierro se aplicaban generosamente, más aun sobre aquellos objetos hechos de material precioso-oro y plata y jade. El significado ritual de este proceso permanece sin esclarecer, pero la costumbre también estuvo difundida a lo largo del Lejano Oriente antiguo, y constituye una de las muchas pistas intrigantes que apuntan al contacto humano trans-Pacífico.

También pertenece a este horizonte una impresionante máscara recortada representando una divinidad felina, que se encuentra en el *American Museum of Natural History* (lámina 40). Fue excavada en Pachacamac, el antiguo centro ceremonial en la costa central, cerca de Lima. Los prominentes colmillos son un residuo de la antigua tradición Chavín, pero el corte cuadrangular de la cabeza y los ojos ambos son típicos de la estilización Tiahuanaco.

En el noroeste de Argentina, en las laderas orientales de los Andes, se han notado fuertes influencias Tiahuanaco en la cultura de La Aguada$_{10}$. El avanzado trabajo en metal característico de esta cultura utiliza principalmente el bronce, pero también se ha encontrado al menos un espléndido ornamento de oro. Conocido como el disco Lafone Quevedo, esta placa *repoussé* mide seis pulgadas de alto, y presenta una efigie antropomórfica con complejos atributos animales. Originalmente muchas de las depresiones circulares y rectangulares en el diseño podrían haber estado rellenas con incrustaciones de materiales contrastantes. La maestría en la ejecución de la pieza parece señalar la existencia en esta cultura de consumados orfebres, aunque hasta la fecha ningún otro ejemplo de su arte ha sido publicado.

LAM. 198. HUARI.
Ornamento de cabeza. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de lentejuelas. Representación de colibrí.
37.5 x 19 cms.

LAM. 199. HUARI.
Ocoña. Corona. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración antropomorfa y zoomorfa.
7.5 x 5.8 cms.

LAM. 200. HUARI.
Ornamento. Oro laminado, repujado y recortado. Representación de deidades de la Portada del Sol de Tiahuanaco.
20.5 x 11.3 cms.



Lám. 199



Lám. 200





La influencia predominante del estilo Tiahuanaco parece haber concluido alrededor del año 1100 d.C., tan abruptamente como cuando comenzó a dominar su mundo unos trescientos años antes. No se sabe aún si la base de la unidad cultural del período Tiahuanaco fue política, religiosa, o solamente estilística, pero en todo caso fue una influencia corta. Las culturas locales de cada región no había sido enteramente suprimidas bajo la influencia Tiahuanaco, y al declinar esta influencia las culturas comenzaron a emerger con renovado énfasis en sus características locales.

El horizonte de los constructores de ciudades

El período de la historia del Perú entre los años a.D. 1100 y 1450 ha sido denominado por los arqueólogos el de los Constructores de Ciudades. La urbanización —el agrupamiento de poblaciones relativamente grandes en pueblos y aldeas grandes— fue la nueva y poderosa fuerza social que hizo posible la compacta organización política que ahora comenzaba a aparecer, y que presagiaba el estado altamente organizado que luego perfeccionarían los Incas. Chanchán, la capital del gran reino Chimú que llegó a tener una extensión de seiscientas millas a lo largo de la costa norte, fue la ciudad más grande de América precolombina. Sus ruinas cubren un área de seis millas cuadradas. Otras ciudades grandes florecieron en localidades tales como Pacatnamú y La Barranca en el valle de Pacasmayo, y El Purgatorio en el valle de Lambayeque en la costa norte, y Pachacamac en la costa central. En la costa sur los valles más angostos pudieron sostener solamente a poblaciones menores, pero en ellos también progresó la construcción de ciudades.

LAM. 201. HUARI TARDIO.

Costa Central. Ornamento de turbante. Oro laminado y repujado. Representación de ave estilizada.
22 cms.

LAM. 202. TIAHUANACO.

Representación de Gran Señor con extraordinario atuendo. Oro laminado, repujado y recortado. Cabeza tratada a modo de careta.
25.5 x 19.4 cms.

LAMS. 203-204. HUARI.

Costa Norte. Máscaras. Oro laminado, repujado e inciso.
18.5 x 15 y 16 x 15 cms.



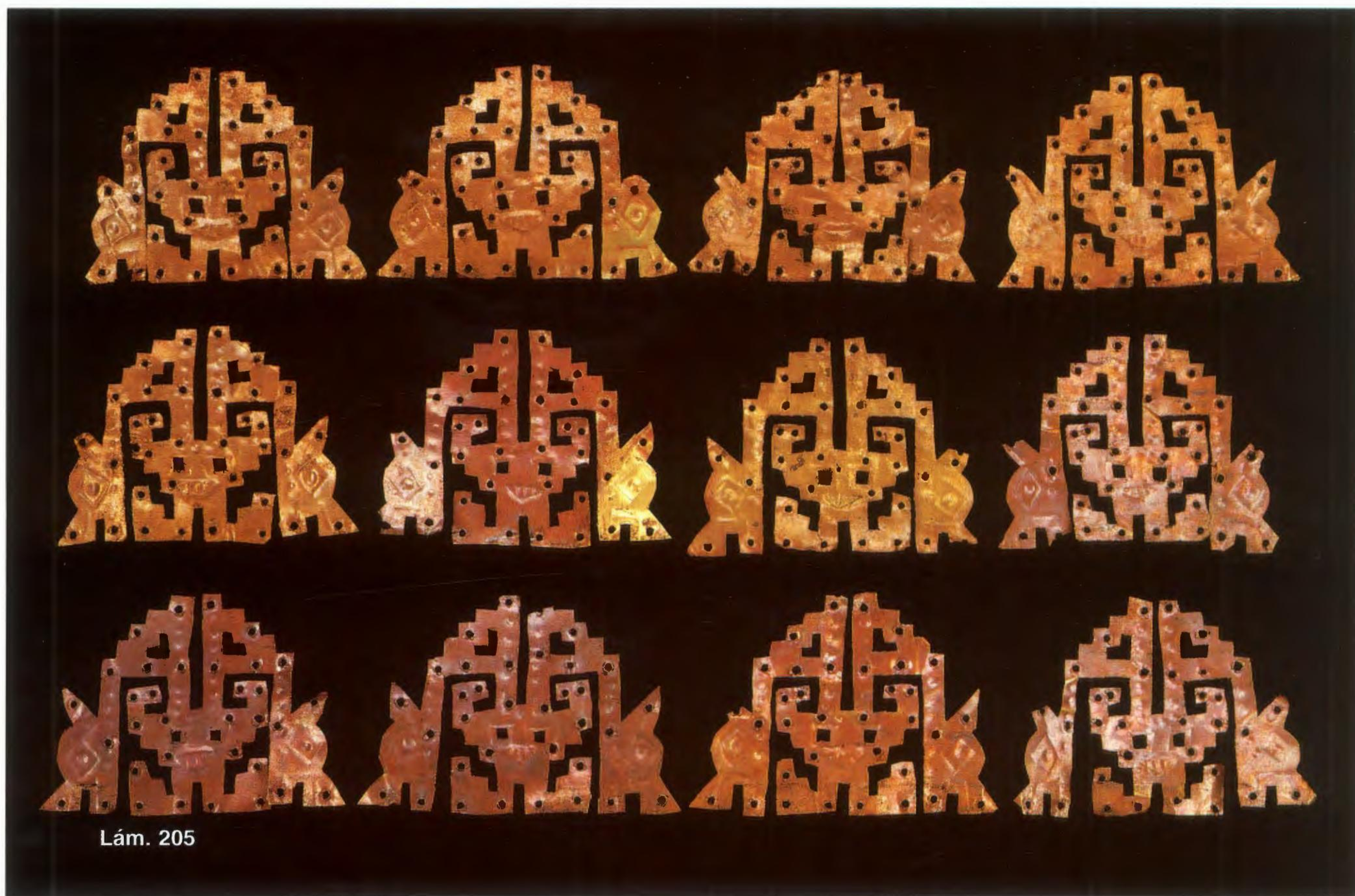
Lám. 202



Lám. 203



Lám. 204



La genialidad durante este período parece haber encontrado su expresión más en la organización militar y política que en el arte. Como comentó Wendell C. Bennett: ''La artesanía mantiene aún una alta calidad, pero le falta expresión artística individual. La atención parece haberse concentrado más y más en la cantidad de la producción, a costa de la calidad'' [11].

Esto es cierto sobre todo en el caso de la metalurgia. Con progresiva frecuencia los objetos de oro y plata se convierten en triunfos del arte del hojalatero, espléndidas demostraciones de gran virtuosidad técnica, y del estiramiento al extremo de los metales preciosos. Esta desafortunada tendencia de los orfebres peruanos a exagerar la importancia tanto del tamaño como de una cierta virtuosidad técnica a costa de la forma escultórica y la calidad, comenzó durante el período post-Chavín pero se vuelve aun más evidente en muchos de los objetos de esta época, aparentemente producidos en masa. Hubo gran virtuosidad técnica, pero frecuentemente sin los logros artísticos comparables. Esto resulta evidente por lo general para el ojo, y siempre para la mano del observador moderno. Mientras inicialmente el ojo fácilmente se deja deslumbrar por el efecto llamativo de grandes superficies rielantes de oro, la mano siempre detecta la calidad extraordinariamente ''latosa'' de tantas piezas peruanas de lámina de oro post-Chavín. Un ejemplo impresionante de este despliegue llamativo se puede apreciar en el conjunto único y completo que fue usado por un personaje importante en ocasiones ceremoniales, y que aparece producido en las láminas 285, 286, 287 y 288. Al mismo tiempo, los orfebres Chimú a veces pudieron crear efigies humanas de una gran sensibilidad.

LAM. 205. HUARI.
Ornamento. Oro laminado, y recortado. Diseño antropomorfo y zoomorfo estilizado.
7.5 x 5 cms. cada uno

LAM. 206. HUARI.
Vaso. Oro martillado y repujado. Representación de la deidad principal de la Portada del Sol de Tiahuanaco.
14 cms.



Lám. 206

Algunos de los logros más espléndidos de los orfebres Chimú se manifiestan en las orejeras que los notables colocaban en los lóbulos deformados de sus orejas, signo de distinción de su clase (lámina 297). Otro símbolo de rango eran las plumas estilizadas de oro, como las que se aprecian sobre el tocado de un cacique en la lámina 296. Plumas de oro similares a éstas también se han encontrado en forma individual, posiblemente simbolizando la condición de un cacique menor. Algunas se han encontrado unidas a una vincha simple de lámina de oro, y otras, sobre todo en la costa sur, insertadas en la envoltura de tela para la cabeza, encontrada sobre una máscara de madera. Otra ilustración de la riqueza y el aspecto ceremonial de la vida de la clase alta son los impresionantes vasos ceremoniales encontrados en las ruinas de Chanchán (lámina 303). También se han encontrado vasos ceremoniales con incrustaciones de turquesa y vasos ceremoniales decorados con relieves *repoussé* que muestran figuras antropomórficas y animales de importancia ritual.

Era tal la habilidad y la fama de los orfebres Chimú que después de la conquista y dominación del reino Chimú por los Incas, alrededor de 1470, numerosos orfebres fueron trasladados más o menos a la fuerza a la capital incaica del Cusco, para que allí continuasen ejerciendo su artesanía en beneficio de sus nuevos amos.

Una forma que aparentemente tuvo su origen durante el período Chimú, y cuya popularidad continuó durante el imperio Inca es el vaso ceremonial con efigie humana del tipo que aparece en la lámina 315. Estos vasos ceremoniales, casi siempre repujados a partir de una sola lámina redonda de oro o plata, representan uno de los grandes triunfos del arte del orfebre. El método de estos artesanos ha sido analizado por Dudley T. Easby, Jr., que brillantemente reconstruyó el proceso de labranza [12]. En primer lugar, fabricar un vaso ceremonial partiendo de un disco horizontal requería una gran habilidad y cuidado para evitar que el metal se rompiese y, en segundo lugar, requería recocciones repetidas para mantener flexible el metal, y evitar las rajaduras. Como ha señalado Easby, existen pocos orfebres modernos que podrían reproducir esta hazaña usando herramientas modernas, y ninguno se atrevería a intentarlo con las herramientas rudimentarias que usaban los artesanos indígenas.

Durante este período se encuentran por primera vez el uso extenso de placas murales de oro y plata. Hechas de delgadas láminas metálicas repujadas, estas placas estaban decoradas con figura de relieve *repoussé,* y se usaban para recubrir paredes enteras de templos y palacios. Sobreviven pocos ejemplos ya que todas las placas encontradas por los españoles fueron rápidamente desmontadas y derretidas para convertirlas en lingotes que se enviaban a Europa. Tenemos también una noción del esplendor de los edificios recubiertos de oro y plata a partir de las descripciones hechas por los cronistas españoles. En Chanchán, según Pedro Pizarro, el metal que recubría el portal del templo principal tenía un valor de 90,000 castellanos [13]. Calculado al valor de la época de 4.768 gramos de oro por castellano, esto suma 950 libras de oro.

Un hallazgo espectacular hecho hace algunos años, un fardo funerario cubierto de grandes riquezas y acompañado de sus objetos funerarios, llegó aparentemente intacto a la *Robert Woods Bliss Collection,* sin diseminarse en distintas direcciones, como generalmente ocurre con el contenido de los grandes hallazgos. Los objetos son todos del típico estilo Chimú y correspon-

LAM. 207. HUARI.
Dos elementos de pectoral (posiblemente fueron 8 o 10). Oro y mosaico de lapislázuli, turquesa, coral y piedras semipreciosas. Representación de personaje portando prisionero.
7 x 6.5 cms.



Lám. 207

den a dos rubros distintos: objetos para el uso de su dueño después de la muerte, y ornamentos encontrados en las envolturas exteriores de su fardo funerario. Entre estos últimos se encuentra una máscara bastante impersonal, rígida y carente de expresión; un par de orejeras complejas con largos ornamentos colgantes; y un pectoral trabajado con espectacular detalle. Samuel K. Lothrop, quien ha estudiado y catalogado esta extraordinaria colección de ornamentos que incluye algunos de los objetos más complejos encontrados hasta el momento en el Perú, ha comentado que los cuatro grandes ornamentos que adornaban la superficie del fardo funerario se fabricaron uniendo más de seiscientos pedazos individuales de oro, incluyendo doscientos "colgajos". "El efecto total de las grandes superficies de oro expuestas al sol", escribe Lothrop, "y magnificado por las láminas más pequeñas y brillantes, debió ser espléndido incluso para los ojos de una gente muy acostumbrada a ver ornamentos de oro" [14].

También fueron hallados con el fardo funerario unos mil doscientos "colgajos" grabados con un diseño simple y cuadrifoliado, y punzados con dos pequeños agujeros para poder coserlos sobre una tela de fondo. Durante este período los "colgajos" como estos eran bastante comunes, y generalmente se encuentran cosidos sobre vinchas y ponchos, formando algún diseño.

En esta tumba los accesorios funerarios destinados a servir a su dueño después de la muerte, resultan de especial interés por lo que revelan de las costumbres de la época. Aunque menos llamativos, estos objetos son bastante más útiles que los adornos del fardo funerario que son grandes pero están hechos de delgadísimas láminas de oro. Las joyas de uso personal son una vincha sencilla muy hermosa hecha de chaquiras soldadas y de tubos ordenados en un diseño simple de hileras, y un par de sencillos brazaletes abiertos, redondos, y llenos de cascabeles. El tamaño de los brazaletes sugiere que fueron usados en la parte superior del brazo. También se halló una nariguera pequeña y cuidadosamente trabajada, hecha de piedra y concha montados en oro. Entre los objetos útiles había un lanzador de puntas de madera forrado de oro, y la punta de oro para una *taclla*. Como en el Perú no se conocía el arado, la siembra se realizaba haciendo huecos en la tierra con una *taclla*, y llenándolos con semillas y con guano o pequeños pescados como fertilizantes. Las puntas de metal para estas *tacllas* eran muy comunes durante este período, pero la mayoría de las que se han encontrado son de cobre o de bronce.

Otro objeto revelador es un pequeño implemento cónico de oro parecido a un alfiler, con una argolla en el lado ancho. El doctor Lothrop lo ha identificado como el tapón para un estuche de cal, probablemente hecho de madera, hueso, o calabaza. La cal llevada en estos estuches se mezclaba con las hojas de coca antes de mascarlas, una costumbre que era privilegio limitado de la aristocracia en el antiguo Perú, y que persiste hoy entre los habitantes de la sierra. También resulta de particular interés la pequeña losa de oro sólido encontrada aquí, que mide 1 por 2 1/2 pulgadas. Pareciera tratarse de un utensilio cuidadosamente pulido, y no de un lingote (que en el Perú era simplemente un molde tosco). La losa encontrada corresponde casi exactamente a una losa de piedra que se encontró con un conjunto de herramientas para trabajar metales. Losas similares a ésta han sido identificadas como las bases sobre las cuales se ponían capas de cera, "delgadas como la tela de una araña", para modelar objetos moldeados de acuerdo al proceso de cera perdida.

Un área donde se han hecho hallazgos de oro particularmente ricos es el valle de Lambayeque, en la costa norte del Perú. Una serie de hallazgos espectaculares en la localidad de Batán Grande durante 1936-37 recibió amplia publicidad en la prensa popular de la época. Los objetos desenterrados están hoy entre las posesiones mas preciadas del Museo Nacional de Lima y de las grandes colecciones privadas del Perú. Recientemente una nueva excavación en la misma región ha sacado a la luz una impresionante serie de vasos ceremoniales grandes con efigies. La mayoría de ellos representan una cabeza humana que sigue las típicas convenciones estilísticas de Tiahuanaco en la costa, aunque algunos muestran la figura humana completa. Sin embargo, la mayoría de los vasos ceremoniales muestran la cabeza en posición invertida, en otras palabras, la parte inferior del vaso corresponde a la parte superior de la cabeza (láminas 261 y 262). No se han encontrado representaciones comparables en ningún otro lugar, y no existe ningún equivalente en la cerámica. El significado de una cabeza invertida se desconoce, pero posiblemente represente la cabeza de un enemigo vencido que sirve como un vaso simbólico para beber. El uso del cráneo de un enemigo muerto como vaso es una tradición que se encuentra en muchas partes del mundo.

Estos enormes vasos ceremoniales representan un triunfo de la paciente y experta artesanía. Su fabricación debió presentar serios retos tecnológicos por la repetida recocción y el estiramiento extremo del metal, ambos procesos necesarios para hacer vasijas tan grandes a partir de una sola losa de oro. Las dificultades enfrentadas se perciben al observar las antiguas reparaciones hechas a muchos de estos vasos ceremoniales en forma de efigie, así como a otros posteriores de procedencia Chimú e Inca. Las reparaciones generalmente consistían en parches de metal que se soldaban, martillándolos en su lugar para cubrir algún punto que se había rajado por el exceso de repujado, o que había comenzado a derretirse por efecto del sobrecalentamiento durante la recocción.

La región de Lambayeque fue políticamente independiente, hasta ser conquistada por los gobernantes Chimú durante su expansión hacia el norte desde su base original en el valle de Chicama. Esto ocurrió alrededor de 1420, poco antes de que llegaran los ejércitos conquistadores del imperio Inca. Existe una tradición, extraordinariamente bien preservada, según la cual el valle de Lambayeque fue poblado por invasores del norte que vinieron por mar. Las viejas leyendas informan que los invasores eran descomunalmente altos, comían carne humana, y vinieron en balsas. Seguían a un jefe legendario llamado Naymlap, que dirigió la población de Chot (hoy Chotuna) y se convirtió en héroe cultural para generaciones posteriores. De acuerdo a la leyenda, muchos de sus seguidores creían que después de su muerte subió volando al cielo. Escribiendo entre los años 1570 y 1586, el cronista Miguel Cabello Valboa informó sobre la historia dinástica de los descendientes de Naymlap presentando una sucesión de doce gobernantes que terminaba en algún momento anterior a la conquista Chimú.

Algunos expertos han interpretado los grandes cuchillos ceremoniales coronados con efigies humanas (lámina 228) como representaciones de Naymlap, aunque la figura que aparece aquí es uno de los temas más comunes en el arte de este periodo en la costa peruana [15]. Otra interpretación de esta figura es que representa a un dios lunar con asociaciones marítimas [16]. Resulta claro que la estilización de los rostros de estas estatuillas tiene fuertes vinculaciones con



Lám. 208



aquélla que se encuentra en las máscaras funerarias del periodo Tiahuanaco (ver lámina 244), y de alguna manera los objetos de oro Lambayeque parecen representar un puente estilístico entre las formas Tiahuanaco y Chimú.

Los cuchillos ceremoniales Lambayeque (a veces incorrectamente denominados con el término Inca *tumi* que en realidad corresponde únicamente a una forma bastante distinta) de vez en cuando también están coronados con efigies animales, e incrustadas con ornamentos de turquesa y concha roja preciosa (spondylus) que se obtenía por medio del comercio a larga distancia con el Ecuador. Las hojas frecuentemente están separadas en secciones de oro y de plata, a veces divididas verticalmente por el centro, a veces cuadriculadas en patrón de damero. Este es solamente uno de los muchos prodigios técnicos que se incorporan en estos cuchillos. Dudley T. Easby, Jr., que ha analizado los cuchillos, observó que se empleaban no menos de seis técnicas distintas para fabricar el tipo de cuchillo que aparece en la lámina 228 [17].

Mediante la *fundición* se fabricaba el borde externo del tocado con sus bandas en espiral, así como las pequeñas placas adornadas con trozos de oro, que decoran las piernas y otras partes de la figura. Mediante la *soldadura* se unían los distintos elementos, incluyendo la hoja de cuchillo, que a su vez había sido *estirada* (repujada para lograr el tamaño deseado) a partir del metal sólido. La base de madera, que forma el modelo de la figura representada y que sigue intacta, estaba *recubierta* con una capa delgada de oro. Mediante la *decoración repoussé* y la soldadura, se fabricaban los ornamentos que cuelgan de los costados y la parte posterior del tocado. A continuación se hacía la *incrustación* con turquesas, muchas de las cuales desgraciadamente han sido perdidas en el caso de esta pieza. Quedan, sin embargo, algunos rastros de la pintura roja que se le aplicaba al cuchillo antes de colocarlo en la tumba.

Otra cultura contemporánea a la Chimú floreció en el valle de Chancay en la costa central, ligeramente al norte de Lima. La cerámica que se encuentra aquí es bastante simple: vasijas y estatuillas decoradas de negro sobre blanco. En cambio la orfebrería de la cultura Chancay logró desarrollar un género artístico casi realista, de detalles minuciosos, y tremendamente revelador en cuanto a la vida y las costumbres durante el periodo inmediatamente anterior a la expansión del imperio Inca. El complejo modelo de plata de una procesión funeraria, muestra la litera vacía de un personaje notable siendo cargada en procesión detrás del cajón en el cual hay dos jarras de plata, y una almohada. Todas las estatuillas y los objetos están hechos de láminas de plata, soldadas para lograr figuras tridimensionales. El jardín en miniatura fue estudiado por Junius B. Bird que identificó, entre las plantas cuidadas por el jardinero, la yuca, el maíz, y posiblemente el nopal [18]. En la base del modelo también se muestran los canales de riego, recalcando la importancia y frecuencia de los sistemas de riego en el Perú precolombino.

Los Incas

Resulta aparentemente paradójico que de las dos culturas más ricas de las Américas haya quedado la menor cantidad relativa de objetos. Ha quedado relativamente poco de toda la riqueza y el lujoso despliegue de los Incas del Perú y los Aztecas de México, que tanto deslumbró a los primeros españoles. Ello se debe a que ambas culturas fueron rápidamente vencidas por los conquistadores, esas pequeñas bandas valientes y violentas de aventureros que ardían

LAM. 208. HUARI.
Ornamento en forma de ranas para decorar vestimenta. Oro laminado y recortado.

LAM. 209. HUARI.
Nariguera. Oro martillado y calado con técnica similar a la filigrama. Representación de mariposa estilizada.
14 x 8 cms.



Lám. 209

con una mezcla de fervor religioso y una sed insuperable por el oro. Destruyeron con la mayor rapidez posible los ídolos que consideraban peligrosos e idolátricos, y saquearon todos los objetos de metales preciosos para enviarlos a España y pasarlos por el crisol. No ha sobrevivido un solo objeto autenticado de todo el botín tan impresionantemente rico de la conquista del Perú.

A veces se han encontrado estatuillas huecas, masculinas y femeninas, vestidas con pequeñas mantas tejidas, versiones en miniatura de las vestimentas usadas por los miembros de la aristocracia Inca. El ejemplo más bello que se conoce es el de una estatuilla femenina de plata que mide siete pulgadas de altura, y que fue encontrada con la momia de una niña de Cerro de Plomo en la cordillera chilena al este de Santiago en 1953. Conservadas por el frío y la nieve perpetua a la altura de veinte mil pies, las envolturas de la figura están intactas — la manta multicolor, cerrada bajo el mentón con un pequeñísimo alfiler de plata; el tocado de plumas rojas todavía brillantes con una intensidad casi fluorescente. Manta y tocado le cubren a la estatuilla plateada todo menos los ojos y la nariz, y un pequeña parte del rostro. Es probable que todas las demás estatuillas incaicas de oro y plata que conocemos hayan estado vestidas originalmente con el mismo detalle que ésta. Como sugirió tan poéticamente el catálogo del *Museum of Primitive Art* cuando la estatuilla fue exhibida por primera vez en Nueva York, ''Si en el ojo de la mente todas las estatuillas similares estuvieran vestidas como ésta... o se le colocaran camisas con brillantes diseños de damero, y sobre sus cabezas se colocaran tocados con plumas brillantes como neón, ¿sería entonces posible comenzar a comprender la naturaleza de lo que se ha perdido?''.

Los Incas hicieron una sola contribución tecnológica a la metalurgia peruana: la incrustación de unos metales con otros. El arte de unir láminas de dos metales, como el oro y la plata, ya había sido dominado durante los tiempos Chavín. Pero la incrustación de uno a más metales dentro de otro fue un proceso que solamente se desarrolló poco antes de la Conquista. Los objetos generalmente partían de una figura base hecha de metal sólido con áreas ''negativas'' en las que se incrustaba otro metal. Dos ejemplos de esta técnica, uno completado y uno con las áreas ''negativas'' vacías, aparece en la lámina 395.

Otras formas comúnmente encontradas incluyen cuchillos, algunas veces coronados con estatuillas de efigies humanas; cabezas de porra, y pequeñas espátulas con forma de cuchara, frecuentemente denominadas ''cucharas de oreja''. Estos utensilios generalmente están hechos de cobre o bronce, pero con frecuencia llevan incrustaciones de metales preciosos, o están coronados con estatuillas de oro o plata.

Los registros del botín obtenido por los conquistadores documentan que sin duda alguna, de los países precolombinos, el Perú de los Incas era de lejos el más rico en metales preciosos. Sin embargo, aparentemente se expresó mayor asombro al ver los tesoros que llegaron a Europa desde México en 1520, unos catorce años antes que llegara el primer botín del Perú a España. Esto probablemente se deba a que con los años había pasado la novedad de la llegada de cantidades no soñadas de oro y plata de las Indias, y en su lugar casi se había creado una expectativa.

LAM. 210. INCA
Estatuilla, posiblemente final de collar. Oro fundido a la cera perdida. 7 cms.



Lám. 210

Samuel K. Lothrop ha comparado el botín obtenido por los españoles en el Perú con el de México [21]. Al sumar el rescate de Atahualpa y el botín del Cusco, Lothrop obtuvo una cifra que podría compararse con el tesoro mexicano perteneciente a la fortuna personal de Montezuma combinado con el botín de Tenochtitlán. En ambos casos los españoles no pudieron obtener todo el botín existente porque gran parte fue escondido por los indios. El total del botín azteca sumaba 759 libras de plata y 8,055 libras de oro, mientras que el tesoro Inca capturado estaba compuesto de 134,000 libras de plata y 17,500 libras de oro. Por lo tanto, resulta evidente que los Incas tenían una riqueza mucho mayor en metales preciosos, con más de dos veces el oro e infinitamente más plata que sus contemporáneos aztecas.

Bibliografía

Bennett, Wendell C.
1954 *Ancient Arts of the Andes.* Museum of Modern Art, New York.

Bennett, Wendell C., and Junius B. Bird.
1960 *Andean Culture History.* (Handbook Series, N°. 15. 2nd ed.) American Museum of Natural History, New York.

Bird Junius B.
1961 ''Textile Designing and Samplers in Peru'', in *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, by Samuel K. Lothrop and other, pp. 299-316. Cambridge, Mass.

1962 ''Art and Life in Old Peru'', *Curator*, Vol. II, pp. 145-210, New York.

Carrión Cachot, R.
1942 ''La luna y su personificación ornitomorfa en el arte Chimú'', *XXVII International Congress of Americanist*, Vol. I, pp. 571-87, Lima

Easby, Dudley T., Jr.
1955b ''Los vasos retratos de metal del Perú: ¿Cómo fueron elaborados?'' *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*, Vol. XXIV, pp. 137-53, Lima.

1961a ''Ancient American Goldsmiths'', *Natural History*, Vol. LXV, N°. pp. 401-9, New York.

Heyerdahl, Thor
1961 *American Indians in the Pacific: The theory behind the Kon-Tiki Expedition.* George Allen and Unwin, Ltd., London.

Kutscher, Gerdt
1950 *Chimu, eine altindianische Hochkultur.* Verlag Gebr. Mann, Berlin.

Lothrop, Samuel K.
1941 ''Gold Ornaments of the Chavin Style from Chongoyape, Peru'', *American Antiquity*, Vol. VI, N°. 3, pp. 250-62, Menasha, Wis.

1951a ''Gold Artifacts of Chavin Style'', *American Antiquity*, Vol. XVI, N°. 3, pp. 226-40, Menasha, Wis.

1954 ''A Peruvian Goldsmith's Grave'', *Archaeology*, Vol. VII, N°. 1, pp. 31-36, Brattleboro, Vt.

Valcárcel, Luis E.
1948 *The Latest Archaeological Discoveries in Peru.* Lima.

Mensaje iconográfico de la orfebrería lambayecana

Federico Kauffmann Doig

Señalaba el humanista Pedro Mártir de Anglería (1457-1526) que antiguas sagas americanas referían que el Sol solía llorar, y que al caer sus lágrimas al suelo éstas se cuajaban en oro. Este mito no alude al oro de Lambayeque ni al del Perú en particular. Con todo, permite inferir que al oro se le confería en América precolombina un valor distinto al que regía en Occidente.

El oro no era, ciertamente, en el Nuevo Mundo un medio de enriquecimiento, puesto que no representaba valor monetario alguno. Era, eso sí, materia sacra en sí misma. Con ella se maleaban figuras mágico-religiosas o joyas para engalanar a quienes regían y detentaban la responsabilidad de velar por el destino de sus sociedades. De este modo aparecían transfigurados en seres semidivinos y podrían impartir órdenes inapelables. Los artefactos áureos de Lambayeque que representan a un ser sobrenatural enmascarado, testimonian lo dicho. Y también las suntuosas coronas y objetos de orfebrería con que se enterraban los jerarcas de entonces, que ensamblan el poder estatal con el religioso.

Con la Conquista, el oro americano fue apreciado de acuerdo a los esquemas del pensamiento occidental. Su apetencia animó los pasos que debían cumplir los invasores y que, según refiere una copla de Lope de Vega iban:

> 'So color de religión
> (van) a buscar plata y oro
> del encubierto tesoro''.

Pero, paralelamente también hubo quienes supieron apreciar el lado artístico y cultural manifiesto en los contados objetos de oro americano que, escapando de ser fundidos, alcanzaron España y Flandes. A éstos se refiere el gran Alberto Durero con suma admiración. Por su parte, al aludir a la orfebrería de las Indias, Pedro Mártir de Anglería exclamaba hace ya cinco siglos, con sensibilidad inusual para entonces y para hoy: ''lo que me pasma es la industria y el arte con que la obra aventaja la materia''.

Lima, 1991

1:0 La orfebrería en el área de Lambayeque

El oro labrado del Incario no existe más. Fue fundido en Cajamarca, en hornos improvisados, a poco de consumado el primer acto decisivo de la conquista española. Al calor de la *huayras*, ídolos de rostro amenazante, vajilla suntuosa y ornamentos regios, todo por igual, terminó convertido en lingotes que, luego de alcanzar Europa, proporcionaron la materia prima para la acuñación de monedas con los bustos regios de los *Carolus*.

Esto sucedió también con el oro proveniente de la región de Lambayeque, que había sido incorporada al estado Chimú y cuyos templos y palacios acababan de ser desmantelados por los conquistadores incas, que requerían del metal precioso para elaborar su propia orfebrería. Pero el oro propiamente lambayecano, de tiempos preincaicos remotos, ha sobrevivido hasta nuestros días celosamente oculto en las tumbas de sacerdotes y reyes, hasta que manos de profanadores furtivos y de arqueólogos les arrancaron sus joyas e ídolos para encasillarlos en iluminadas vitrinas de museos y colecciones de antigüedades.

El área de Lambayeque está considerada como el emporio de la metalurgia ancestral peruana. La mayor parte de los museos conservan objetos que precisamente provienen del área de Lambayeque. Aquí se expresaron diversos estilos culturales de sociedades agrarias complejas, presentes en la orfebrería como en otros diversos testimonios arqueológicos. Del primer milenio antes de Cristo o antes proceden los objetos de oro de Chongoyape, relacionados al arte de ''Chavín'' y congéneres. Posteriormente floreció, en Lambayeque, la orfebrería Mochica o Moche, como lo demuestran los suntuosos hallazgos de Sipán. Al oro de Sipán sucede, en Lambayeque, el estilo llamado Lambayeque, con características específicas, para luego ceder paso al Chimú y al Inca.

1:1 El área de Lambayeque y su secuencia cultural

El departamento de Lambayeque es esencialmente costeño. Un 90% de sus 13,737 km^2 de superficie lo constituyen llanos áridos, interrumpidos por áreas irrigadas que, juntas, no alcanzan a igualar en extensión las desérticas y semidesérticas. Las áreas productivas mayores se aglutinan en torno a Chiclayo y Túcume y están regadas por obras de canalización de los ríos La Leche y Chancay —prácticamente interconectados—, que portan el agua desde las estribaciones cordilleranas a estas regiones donde no llueve más que periódicamente, cuando se presenta el fenómeno conocido como El Niño. Adicionalmente, al sur del departamento del valle de Lambayeque formado principalmente por el Chancay, se presenta el valle de Zaña.

Los valles del departamento de Lambayeque fueron escenario de alta cultura desde hace 3 mil años o más, como lo demuestran de modo especial los testimonios áureos de Chongoyape en las cabeceras del Chancay y otros provenientes especialmente del área de Cayaltí, en el valle de Zaña, que se remontan al primer milenio antes de Cristo a juzgar por su estilo e iconografía emparentados al arte Chavín/Cupisnique.

En los primeros siglos de nuestra era se presenta en Lambayeque una expresión cultural afín a la Mochica, a la que va asociada la más rica tradición metalúrgica del antiguo Perú, centrada en el oro, la plata y el cobre. Los testimonios sorprendentes hallados en Sipán, ubicados entre los ramales del río Chancay, así lo demuestran.

LAM. 211. LAMBAYEQUE.
Sicán. Penacho. Oro laminado, y recortado con lentejuelas, decoración de figuras zoomorfas. Parte de gran tocado ceremonial.
18.6 x 15.8 cms.



Lám. 211

Entre los años 700 y 1200 de nuestra era, *grosso modo*, florece la llamada cultura Lambayeque o Sicán con su epicentro en la zona de Batán Grande, en el río La Leche, aunque su estilo alcanzó también el valle de Zaña (Meneses y Alva 1985) y aun el área Mochica en su desarrollo tardío (Donnan 1989). El estilo Lambayeque es el que más caracteriza el arte que se desarrolló en el área de Lambayeque, aunque se sustenta en tradiciones mochicas tardías y Tiahuanaco-Huari llegadas acaso vía Pachacámac.



Con posterioridad, alrededor del siglo XIII, insurge un nuevo estilo, en parte derivado del Mochica, el Chimú que se extiende por toda la Costa Norte y cuyo epicentro se estima haber estado en Chanchán. Este estilo parece haber comenzado a florecer en los valles del departamento de Lambayeque desde antes de su conquista por el régulo Chimú de Chanchán, Minchanzaman, efectuada en las postrimerías del siglo XV.

A pocos años de la invasión Chimú, el área de Lambayeque era incorporada al Incario, como se constata por la presencia de influencias cusqueñas en la cerámica Chimú (Kauffmann Doig 1964; Bonavia y Ravines 1971), y por los hallazgos recientes hechos en Túcume por Alfredo Narvaez (Inf. personal/Nov. 1991), de una figurita de oro vestida, probablemente importada de la zona del Cusco y de otros testimonios de clara prosapia incaica.

En cuanto a la cultura Chimú en los valles lambayecanos, ésta no ha legado en lo que toca a la orfebrería —ni aun en cuanto a la cerámica— restos que ostenten un estilo vigoroso. Los objetos metálicos Chimú más característicos, aunque éstos reaparecen también en la Costa Sur, son vasos de oro y especialmente vasos de plata en los que se figura una cara humana en relieve dotada de una nariz prominente y ganchuda que parece simbolizar un pico de ave. Dudley T. Easby (1954) ha estudiado los procedimientos seguidos en la elaboración de estos vasos ''escultóricos'', confeccionados partiendo de una sola lámina metálica y utilizando dos maderos para moldear el vaso y los relieves que conforman la cara humana y los adornos adicionales repujados.

1:2 Procedimientos técnicos en general

Gustav Antze (1930) es autor de apreciaciones iniciales sobre técnicas usadas en la metalurgia Lambayeque. Estas se limitan a notas introductorias a su estudio descriptivo de los objetos de metal coleccionados por Enrique Brüning procedentes en su mayoría de tumbas del cerro Sapamé [1], montículo ubicado a unos 4 km. al este-sud-este de Illimo y al margen del vasto conjunto de Batán Grande. Los objetos descritos por Antze incluyen especímenes de estilo Lambayeque/Lambayeque (Antze 1930/1965, láminas 1, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, etc.).

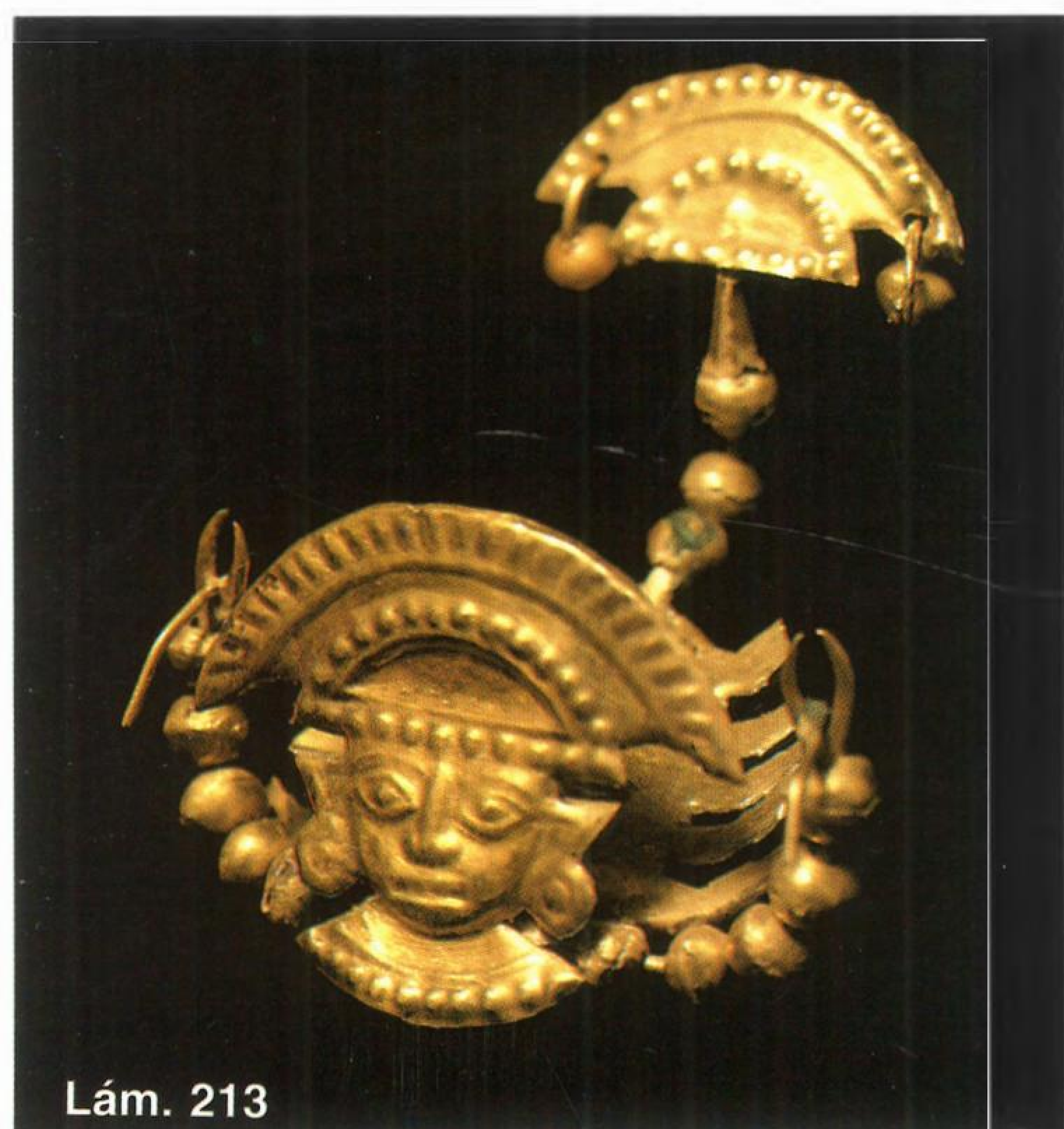
Con posterioridad a Antze, han sido publicados diversos trabajos especializados sobre técnicas de la metalurgia Lambayeque, especialmente por Heather N. Lechtman (1973; 1981) y por Izumi Shimada, Stephen M. Epstein y Alan K. Craig (1982; 1983).

Especial importancia revisten las investigaciones de los años 1982 y 1983, en materia de metalurgia, ejecutadas por el Proyecto arqueológico Sicán

1. Brüning inició su colección en 1909, con objetos áureos que adquirió en Chiclayo y que según refería procedían de la Huaca de la Cruz, en la comprensión de la antigua hacienda de Batán Grande.

LAM. 212. LAMBAYEQUE.

Depilador. Oro martillado y repujado. Ave de diseño muy estilizado.
4 cms.



LAM. 213. LAMBAYEQUE.

Sicán. Deidad. Oro martillado, repujado, burilado, calado y soldado. Representación de divinidad en forma de alacrán. 6 cms.

que desde fines de los años setenta dirige Izumi Shimada en Batán Grande. Las excavaciones pusieron al descubierto "cuatro juegos completos de hornos de fundición (...). Estos hallazgos demostraron claramente la tecnología local y el conocimiento de la producción de cobre arsenical a gran escala. Estos hornos estuvieron asociados a numerosas boquillas de cerámica para los tubos de insuflación llamados tuyeres, masas de escoria mineral, escorias de tierra de fundición, fragmentos de mineral, etc. (...). El método de fundición utilizado en Batán Grande, estaba basado en la reducción del cobre empleando carbón como combustible..." (Shimada 1985, pp. 115-116).

Existe una representación en cerámica Mochica que muestra a orfebres soplando *pucunas* o canutos para avivar el fuego, en un horno similar a los localizados por Shimada (Ravines 1978, p. 481).

Se beneficiaba el oro, la plata, el cobre y el bronce mediante aleaciones de estaño, cobre y cobre arsénico.

El oro era obtenido en estado puro, por medio de procesos extractivos basados en el lavado de arenas conteniendo escamas de oro, y recolectando pepitas. Por su parte, la plata, el cobre y el estaño, de venas de filones de estos metales en estado puro.

No conocemos los lugares de donde los Lambayeque obtenían su oro. Pero lo más probable es que, en su mayor parte, procedía de Chinchipe, del Marañón y otras playas fluviales conocidas hasta hoy por la riqueza de sus arenas auríferas. Todavía hoy se prosigue lavando la arena con el sistema antiquísimo de la batea, tal como lo muestra un dibujo de Oviedo del siglo XVI. No debe descartarse que el oro haya sido también, por lo menos en parte, obtenido de minas situadas en las cimas de la cordillera andina (Petersen 1970, p. 44).

Los objetos áureos y los de plata y de cobre también, fueron básicamente trabajados usando de láminas metálicas martilladas al temple, y en frío que endurece mucho el cobre. En éstas eran repujadas las figuras, utilizando moldes de madera. Las láminas ornamentadas y recortadas previamente eran finalmente dobladas y soldadas, para dar forma a los objetos. Pequeñas figuras agregadas eran soldadas a objetos mayores, a veces trabajadas mediante alambres que se retorcían a discreción. En ocasiones sólo se soldaba una argolla, para colgar un ornamento simbólico movible: tal como las aves que prenden de la diadema del retrato de Ñaymlap en el gran Tumi, o las conchas en la espalda del citado personaje. Los artefactos huecos eran soldados en sus dos mitades, utilizando amalgamas.

La técnica utilizada en la fabricación de vasos de oro mochicas ornamentados, tanto como de otros estilos desarrollados en el área de Lambayeque, fue probablemente la misma que estudió Dudley T. Easby (1954) en cuanto se refiere a vasos de metal Chimú confeccionados a partir de una sola lámina y sin empleo de soldadura. Generalizando, debemos presumir que los orfebres lambayecanos utilizaron las técnicas tradicionales básicas de la metalurgia peruana antigua, aunque superaron en cantidad y calidad a los metalistas de otros períodos y regiones.

Pero no sólo fueron elaborados objetos hechos de láminas martilladas. También se conoció y practicó la fundición, utilizándose aquí variantes de la técnica *cire perdue*. Esta permite obtener figuras compactas utilizando un molde de arcilla que calca la representación deseada, hecha de cera u otro

material y la que termina siendo desplazada por el metal que finalmente toma su forma.

Al igual que en tiempos Moche, varios procesos de dorado fueron utilizados en el arte Lambayeque/Lambayeque. Estos surgen como consecuencia del ansia de contar con una cantidad creciente de objetos de oro, y de tamaño más grande también, más allá de los recursos de materia prima. La preferencia por el metal áureo se comprende por su permanente brillo, debido a su resistencia al óxido, y por ser en extremo maleable.

El dorado auténtico consiste en la aplicación de una lámina delgada de oro sobre una superficie metálica dada, que por lo general era de cobre. La técnica del bañado de oro de un objeto dado, era lograda utilizando una mezcla de polvo de oro y mercurio; el mercurio, al evaporarse con el calor dejaba el oro en la superficie.

Pero fue el *mise en coleur* la técnica de dorar más usada por los orfebres lambayecanos, y dicho sea de paso por los de la antigua Colombia y Panamá también. Mediante esta técnica se lograba el *tumbaga*, liga metálica de cobre y oro.

En este procedimiento, también presente en el Viejo Mundo, se utilizaban ácidos para disolver las partículas de cobre presentes en la superficie de un objeto en el que el cobre y el oro habían sido sometidos a aleación. La superficie era finalmente bruñida y el objeto todo terminaba aparentando ser de oro puro. Cuando el óxido de cobre logra salir a la superficie dorada, la dañaba y estas averías sucedían con frecuencia debido a la profusión de uso del tumbaga en la orfebrería de Lambayeque.

2:0 *Aproximaciones iconográficas*

Los objetos salidos de la orfebrería lambayecana pueden o no ser apreciados y admirados, por sus logros en el aspecto técnico. También por la belleza de formas y diseños, aunque éstos exhiben valor adicional: son fuentes de estudio de aproximación al mundo de quienes los elaboraron. Se trata de una especie de ''escritura'' basada en elementos y ''cuadros'' pictóricos, extraídos de relatos míticos cuya ''lectura'' se ejerce de modo especial.

El análisis iconográfico presupone una inicial aproximación a la figura o escena en particular. Pero esta tarea debe ejercerse en un amplio marco comparativo, con figuras similares pertenecientes al mismo estilo y expresiones afiliadas aun lejanamente, y esto especialmente cuando las imágenes fueron ejecutadas cargadas de simbolismo y resumidas. Cuando éstas aparecen reducidas a sólo unos cuantos rasgos ''estilizados'', este método de la ''iconografía cruzada'' (Kauffmann Doig 1985) tiene excepcional valor, pues permite reunir y comparar las mismas imágenes pero plasmadas unas en forma ''abstracta'' y otras en forma naturalista. Tal el caso de las figuras de un ''felino volador'' en el arte Tiahuanaco-Huari que, comparadas con las presentes en el Obelisco Tello y sus congéneres permiten relacionarlas de modo convincente (Kauffmann Doig 1989b).

Como expresa Anne Marie Hocquenhem (1987), con anterioridad también Erwin Panofsky (1892-1968) sugería ya el valor de este proceso en el estudio iconográfico del arte universal, al que acertadamente sumaba la importancia de sumergir la imagen en contextos etnológicos para ''descifrar'' su contenido o mensaje. Esto lo practicaba Gerdt Kutscher (1948) en sus inves-


Lám. 214

LAM. 214. LAMBAYEQUE.
Sicán. Corona. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de figuras zoomorfas estilizadas y pluma en forma de tumi.
36 cms.

LAM. 215. LAMBAYEQUE.
Corona. Oro martillado y repujado. Corona dividida en tres áreas decoradas con motivos zoomorfos y geométricos estilizados.
19 cms.



Lám. 215

tigaciones de la iconografía Moche. Transitando por este camino, consideramos haber logrado identificar lo que podría ser la representación del ser sobrenatural del que dependía la lluvia y de este modo la producción de los alimentos: un felino alado dotado a veces de facciones humanas y presente en el arte andino de todos los tiempos; corresponde acaso al Illapa del Incario y a Qhoa de mitos vigentes (Kauffmann Doig 1989b).

Son los mitos los que ciertamente hacen posible un acercamiento a las intimidades que ocultan las imágenes. Como quiera que los mitos suelen sobrevivir en la tradición oral por siglos, impolutos en su esencia como sucedió con la tradición de Ñaymlap (Kauffmann Doig 1964b, p.29), los relatos míticos permiten ser aprovechados en márgenes cronológicas amplias en los estudios iconográficos.

No se pretende en el presente ensayo cubrir uno por uno todos los pasos que se estipula deberían acompañar al análisis iconográfico. Especialmente por cuanto no se dispone de relatos míticos más que en limitada medida y a que no siempre se hace imprescindible movilizar todas las estrategias en el análisis de un tema iconográfico dado.

Repasaremos, seguidamente, tres etapas de la orfebrería que se desarrolló en el área de Lambayeque, fundamentadas en acotaciones iconográficas y noticias históricas sobre las circunstancias de los hallazgos de aquellas tumbas donde fueron rescatados artefactos metálicos de valor iconográfico. Veremos que los tesoros áureos del área de Lambayeque proceden básicamente de Chongoyape, de Sipán y de Batán Grande. Sobre la orfebrería Chimú e Inca, también presente en la región que nos ocupa, ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior.

2:1 Expresiones remotas de la metalurgia en Lambayeque: Chongoyape

Los hermanos Luis Benjamín (Tato) y Alberto (Chaca) Gayoso Ugaz recolectaron en 1928 diversos objetos de oro, descubiertos accidentalmente en la antigua hacienda Almendral, en Chongoyape, por un grupo de niños quienes jugaban con ellos. Chongoyape está situado en las cabeceras andinas del río Lambayeque, llamado en este sector Chancay.

Las circunstancias del hallazgo de orfebrería realizado en Chongoyape parecen extraídas de una novela y hasta ahora se las recuerda en la región. Julio C. Tello (1943, pp. 328-32) ha dejado noticia escrita sobre el particular.

Todo comenzó en 1928, en un sitio ubicado en la antigua hacienda Almendral, cuando Floro Marrofú, de 15 años, en compañía de otros menores, tropezó con varios objetos de oro que brillaban en el fango, en el fondo de una zanja abierta por el rebalse de una acequia. Los muchachos los utilizaban para jugar. Mientras uno ceñía una corona, otro portaba una pulsera. Marrofú, por su parte, había engalanado sus pantorrillas con los restos de grandes vasos o acaso coronas, simulando calzar polainas. El inocente juego fue interrumpido por la presencia a caballo de uno de los señores Gayoso, quien se acercó al lugar atraído por los fulgores que despedían los objetos. Conscientes del valor de los mismos trató de adquirirlos, pero los jóvenes se desbandaron portando los objetos de oro para entregarlos a sus padres o para "canjearlos en las tiendas por bizcochos". Con todo, alguno accedieron y entregaron las joyas a Gayoso a


Lám. 216


Lám. 217

LAM. 216. LAMBAYEQUE.
Orejeras. Oro laminado, repujado con aplicación de pequeñas esferas. Representación de personaje portando escudo y tumi.
7 cms.

LAM. 217. LAMBAYEQUE.
Orejera. Oro laminado. repujado y burilado. Deidad antropomorfa con marco de figuras zoomorfas.
8.9 x 7 cms.

LAM. 218. LAMBAYEQUE.
Orejeras. Oro laminado, martillado, repujado, calado y soldado. Deidad con gran atuendo transportada en litera. Tubo burilado con figuras zoomorfas.
11 cms.



Lám. 218

cambio de una gratificación; otras más terminó de adquirirlas con gran esfuerzo, de manos de joyeros y de terceras personas [1].

Poco después, Gayoso logró realizar un nuevo hallazgo de objetos de oro, tan valioso como el anterior, al practicar una excavación con el propósito de reforzar el reservorio de agua potable de Chongoyape. A tres metros de profundidad tropezó con tres cadáveres echados, cuyas ofrendas consistían en ceramios, brazaletes, orejeras y prendedores de oro.

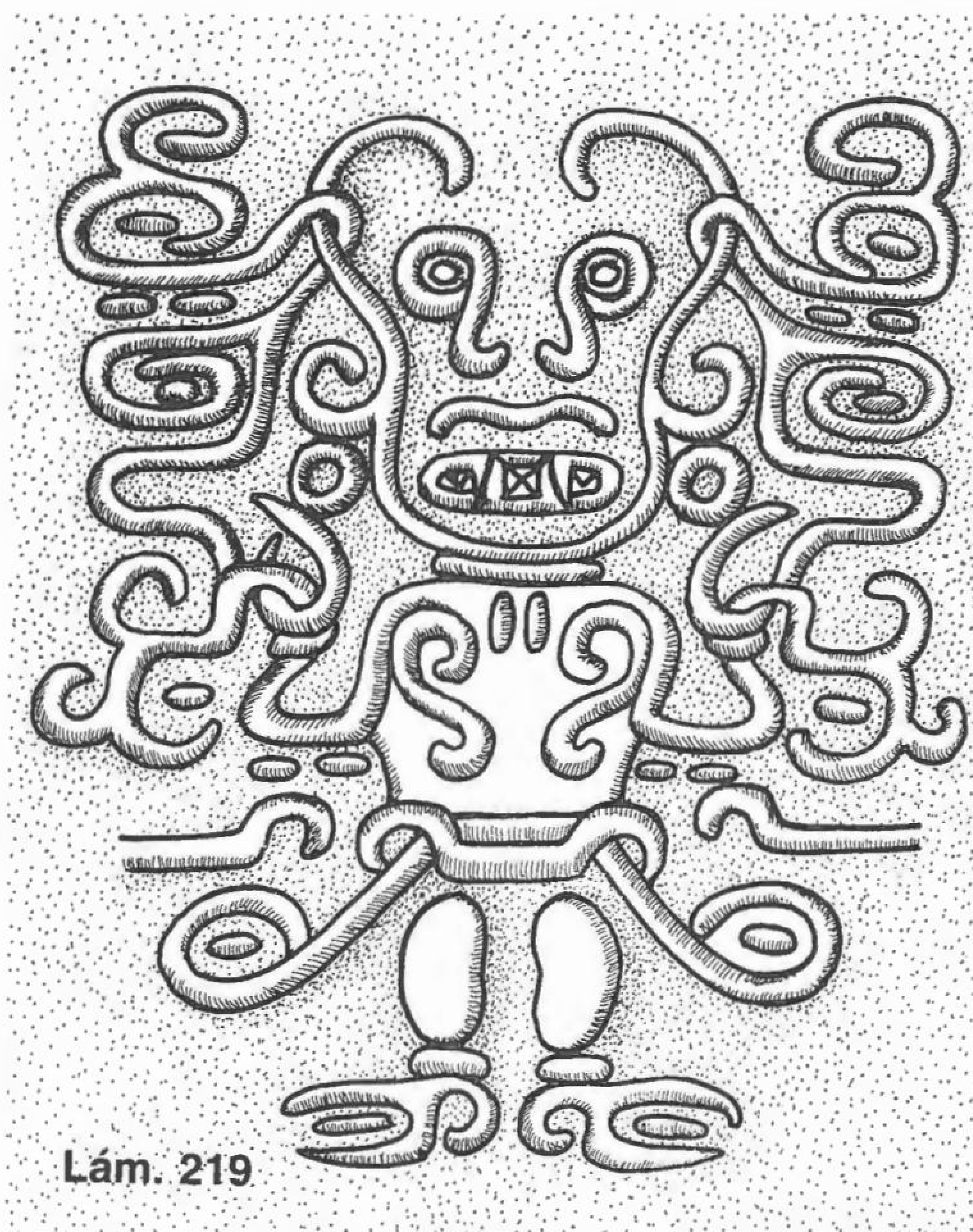
Gran parte de los objetos áureos de Chongoyape fueron adquiridos en colección por la Heye Foundation (Museo del Indio Americano), de New York. Allí Samuel K. Lothrop (1941) examinó estos testimonios, acaso los más antiguos de oro que exhibe el Perú.

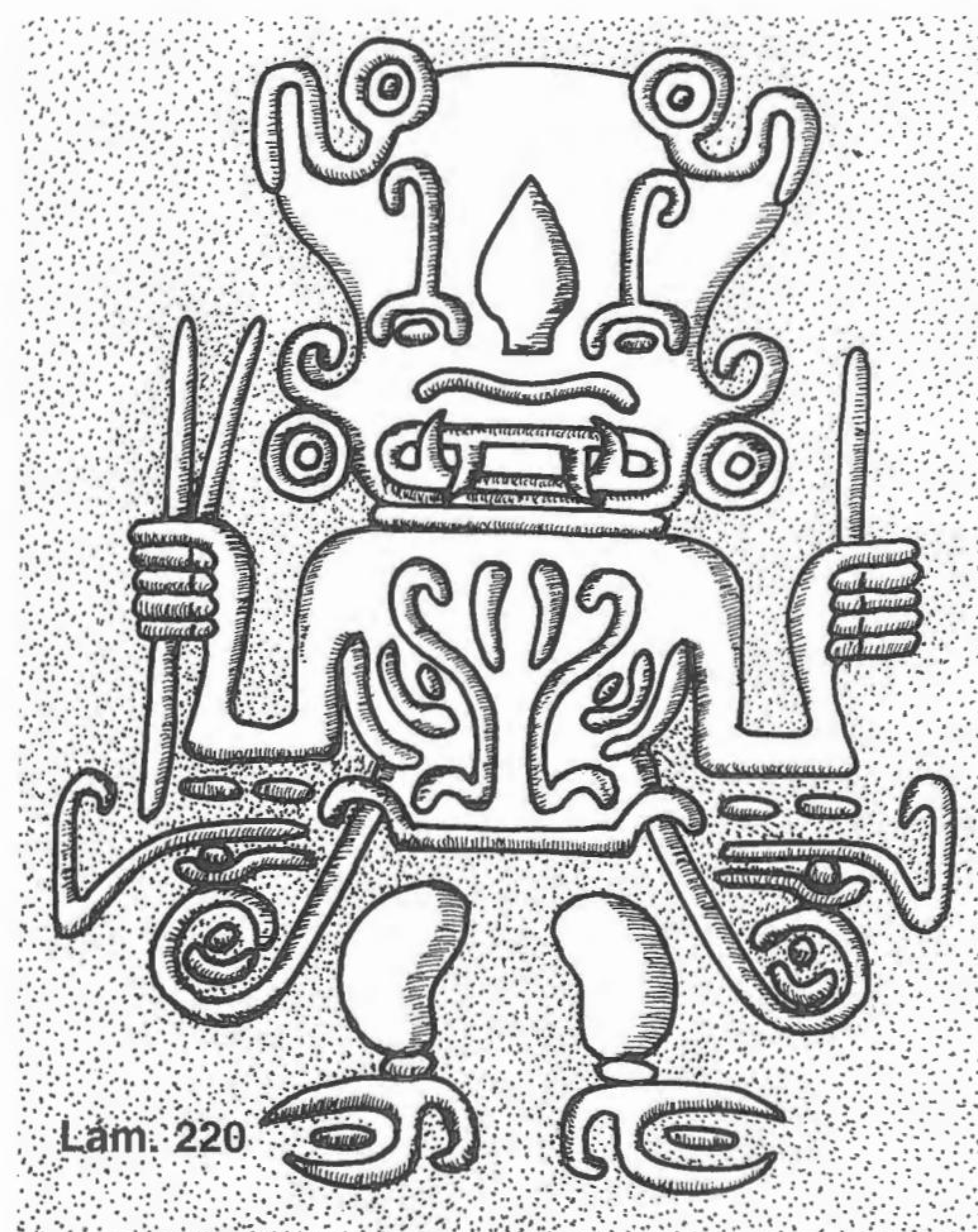
El oro hallado en Chongoyape pertenece, sin discusión, a las esferas del arte denominado ''Chavín'', tal como lo señalaron Samuel K. Lothrop (1941) y Julio C. Tello (1943), aunque no obstante los esfuerzos desplegados particularmente por John H. Rowe (1962), hasta hoy no ha quedado esclarecido dónde éste surgió por primera vez. En otras palabras, los objetos áureos de Chongoyape pertenecen a las esferas del estilo ''Chavín'' (de Huántar) presente muy especial en la Costa Norte donde se le conoce como estilo Cupisnique, tanto por su contenido iconográfico como por la forma de representarlo.

Los objetos áureos de Chongoyape fueron confeccionados en base a láminas, en las que eran repujadas las imágenes deseadas siguiendo trazos curvilíneos. La soldadura, en base a amalgamas, fue empleada en algunos casos. Con estas técnicas fueron confeccionadas coronas, orejeras, brazaletes, etc.

Grandes analogías formales en cuanto al tratamiento de las figuras de representar imágenes simbólicas, son también perceptibles si se compara el oro de Chongoyape con los objetos áureos descubiertos por la Universidad de Tokio en 1990, en La Copa (Kunturwasi), Cajamarca. Un motivo central, común a Chongoyape, La Copa y otras expresiones emparentadas estilísticamente pero cuyo lugar de procedencia no se conoce con exactitud, está representado por un ser con cabeza de rasgos felinos y símbolos de ave. También y como quiera que el oro Chongoyape está afiliado al llamado arte ''Chavín'', se hace posible advertir relaciones con diversas expresiones de orfebrería cuya procedencia no ha quedado establecida con exactitud, tales como las publicadas por John H. Rowe (1962, figs. 21-27). Aunque no precisamente en oro, la iconografía pintada sobre paredes rocosas en Udima dada a conocer por Boris de la Piedra en 1967 (Mejía Xesspe 1968), muestra analogías con las imágenes de Chongoyape. Udima (Monte Calvario, Catache, Santa Cruz, Cajamarca), se ubica en las inmediaciones de Chongoyape.

Ciertamente, por la fisonomía que expresan los seres sobrenaturales representados, tanto como por las características que adoptan sus bocas atigradas y otros detalles anatómicos (cejas, manos, etc.), los objetos de oro de Chongoyape revelan poseer filiación ''Chavín'', de un tipo más apegado al ''Chavín'' de Chavín de Huántar que a las manifestaciones costeñas emparentadas de Cupisnique. Las representaciones van ejecutadas con el tratamiento





LAMS. 219-220.
Variantes de figura de personaje repujadas sobre láminas de oro, Chongoyape (Tello 1929, p. 108).

1. Leyenda o realidad, nuestro informante (Augusto Doig Paredes/Chiclayo 1955) refiere que cuando recibieron la visita del comprador norteamericano, los hermanos Gayoso ocultaron un objeto abollado en el cuarto de baño, por cuanto creían iba a restar importancia a la colección; al descubrirlo accidentalmente el comprador, se mostró enojado por el ocultamiento del 'mejor' objeto por el que ofreció una suma adicional fabulosa.

Lám. 221

Lám. 222

considerado típico para el arte ''Chavín'', proclive a resaltar las figuras en alto relieve y trazarlas con abundancia barroquista.

Debido a la antigüedad tres veces milenaria y más, que se atribuye al arte Chavín/Cupisnique y congéneres, el área de Lambayeque con los testimonios áureos de Chongoyape se constituye, junto a La Copa, en el centro más antiguo de la metalurgia peruana.

2:2 Oro mochica en Lambayeque: Sipán

Expresiones culturales mochicas o Moche aparecen desparramadas desde el valle del Santa hasta Piura. Una importante estación Moche situada al norte de Lambayaque está constituida por Vicús, de donde proceden muestras de metalurgia avanzada, que incluye objetos de oro.

El valle de Lambayeque mismo fue residencia de mandatarios culturalmente mochicas como lo ponen en evidencia las tumbas regias del centro administrativo-ceremonial de Sipán, descubiertas en 1987 y años posteriores y de las que fueron extraídos suntuosos objetos áureos (Alva y Alva 1989, 1990).

Sipán es el nombre de un poblado situado en Pomalca, a pocos kilómetros de Chiclayo. En sus inmediaciones se levanta Huaca Rajada, un imponente complejo piramidal de adobe marcado por estrías dejadas en su superficie por las lluvias ocasionales. Junto a esta huaca se levantan otras construcciones, en las que fueron emplazados muertos ilustres fastuosamente sepultados.

En abril de 1987 Walter Alva inició exploraciones en Sipán, en los escombros de una tumba profanada por huaqueros. Allí encontró objetos que los buscadores clandestinos de tesoros arqueológicos no tuvieron tiempo de retirar, ni tampoco los pobladores de Sipán, que contagiados de la fiebre de oro se arremolinaban febrilmente para continuar con los saqueos. El objeto central estaba constituido por una vara, de cobre, coronada por una maqueta de una edificación mochica. Pero lo que colmó las expectativas fue la tumba del llamado ''Señor de Sipán'', intervenida por Alva en setiembre de 1987. Esta aparecía ubicada a continuación de la ya depredada, y por lo mismo tarde o temprano los huaqueros la hubieran ubicado y dispersado sus pertenencias áureas borrando toda huella de contexto histórico como sucedió con tantas otras.

El ''Señor de Sipán'' fue un hombre de 1.65 m. de estatura y de unos 30 años, de acuerdo a las inferencias del antropólogo John Verano. A juzgar por la decoración de las joyas y ofrendas de cerámica, vivió en tiempos de la expresión cultural moche o mochica, que se manifiesta en la Costa Norte entre los años 200 a 700 de nuestra era.

El ''Señor de Sipán'' reposaba al centro de una cámara mortuoria, junto a otros cuatro difuntos. Su ataúd era monumental comparado con el de los restantes, debido a que había sido confeccionado con grandes tablas y no simplemente de cañas. Pero lo que realmente distingue al ''Señor de Sipán'' es su ajuar, hecho de pequeñas láminas de oro, circulares y cuadradas, y de *chaquira*; y especialmente sus joyas de oro, de plata, de cobre y de cobre dorado.

Mientras que el estado de conservación de los objetos de oro es perfecto, por las propiedades que exhibe este metal, los de cobre y cobre dorado aparecen sulfatados y hasta convertidos en polvo azul verdoso. Del cadáver sólo quedaban residuos.

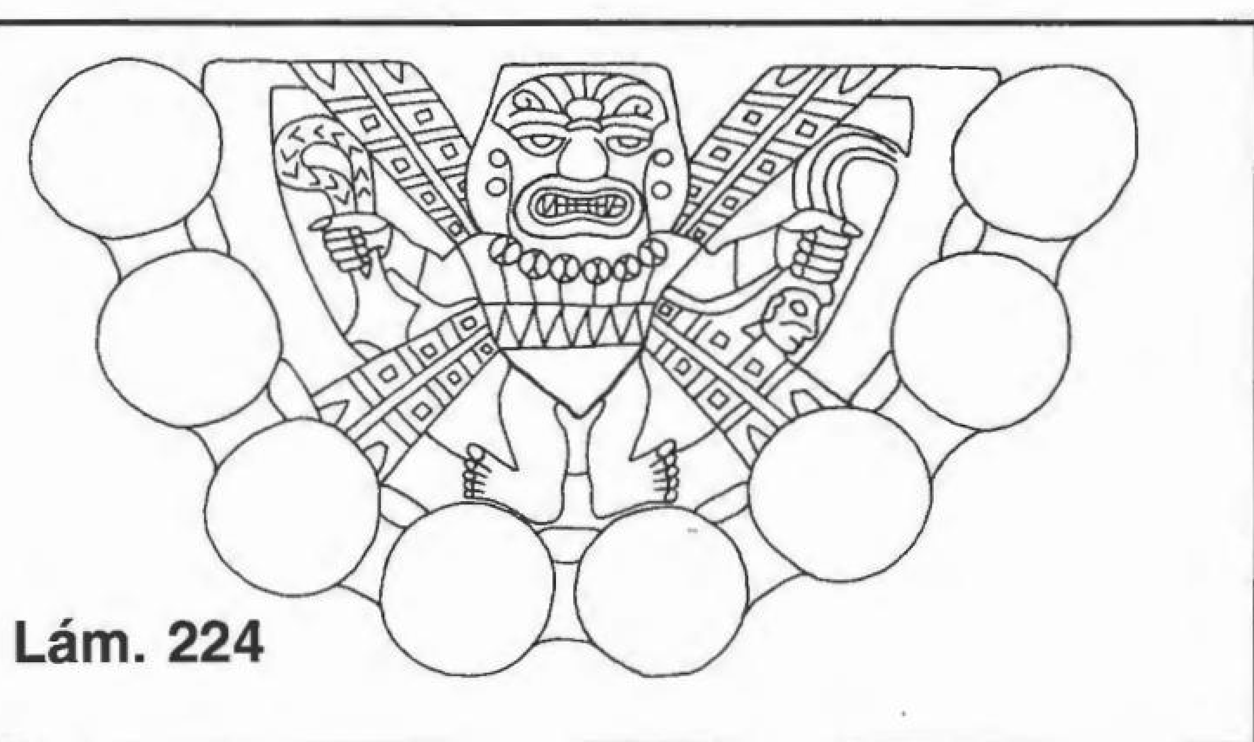


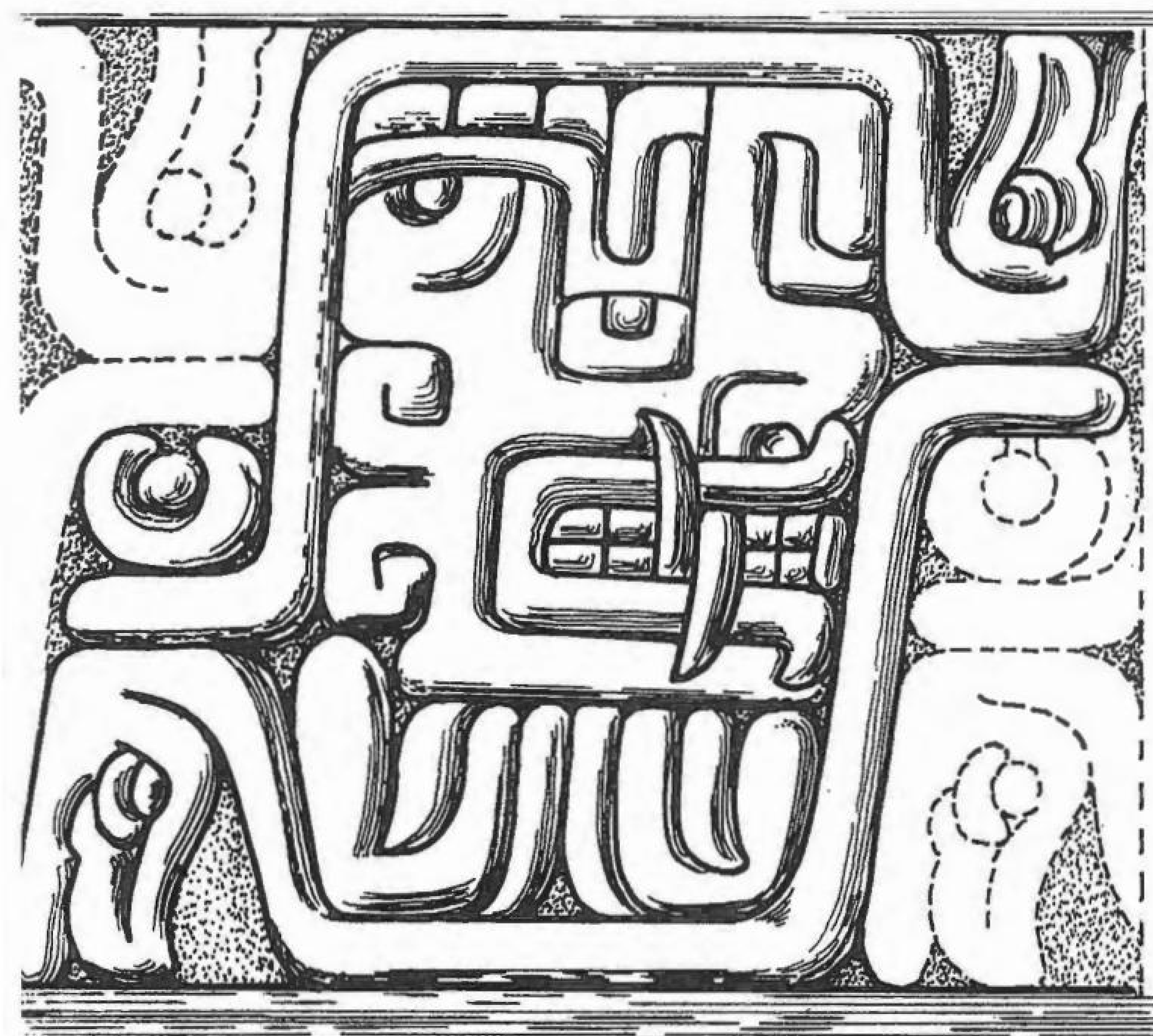
Lám. 223

LAM. 221. LAMBAYEQUE.
Tumi. Oro martillado, repujado y soldado con aplicación de filigrana y turquesas. Deidad sentada con pequeñas alas y gran diadema frontal.

LAM. 222. LAMBAYEQUE.
Tumi. Oro martillado, repujado con aplicación de filigrana y discos de turquesa. Cabeza en forma de máscara con cuatro aves en alto relieve.

LAM. 223.
Personaje sobrenatural que figura repujado en una corona de oro, procedente de Chongoyape; c. 19 cm. de alto. La figura se afilia al estilo denominado ''Chavín'', por las analogías que presentan con el expuesto en la Estela de Raimondi. El ser sobrenatural está coronado por una de las formas de representar una boca atigrada devoradora compuesta de dos colmillos y un pico central, además de bastones que simbolizan plumas. El sector del cuerpo está ocupado por una cabeza de felino con boca devoradora dotada de colmillos-plumas que, al mismo tiempo, conforma el taparrabo del personaje. La cabeza última ostenta rasgos similares a un diseño presente en la región de la nariz del Lanzón de Chavín (Dib. Lothrop 1941, pág. 26).





Lám. 225

LAM. 224.

Personaje alado, con rasgos atigrados perceptibles en la boca, nariz y posición flexionada de las piernas a la altura de las rodillas. El plumaje caudal ha sido agrandado por razones artísticas. Objeto de oro mochica rescatado en una tumba de Sipán, Lambayeque (Foto Eugen Vlad/Römisch-Germanisches Zentral Museum, Mainz).

LAM. 225.

Diseño que figura repujado en una corona de Chongoyape; c. 19 cm. de alto. La figura central representa una cabeza de felino de rasgos en algo antropomorfos, enmarcada por dos serpientes. En la base se percibe un motivo simbólico similar aunque simplificado del que aparece coronando al personaje anterior. Está constituido por una boca con colmillos y lengua partida formada por dos diseños plumarios. La cabeza que nos ocupa está coronada por una media cara con boca dotada de colmillo y dientes. Es del tipo agnate (Rowe 1962) o boca sin mandíbula inferior, probablemente derivado de representar bocas mordiendo (Kauffmann Doig 1985); está dotada de nariz extra y de ojo prestado de la cabeza anteriormente descrita.

El atuendo regio está constituido por un unco, o poncho cosido al costado. De él sólo quedan las pequeñas placas de oro que, originalmente cosidas sobre una tela llana, lo ornamentaba de modo regio. Las dos prendas metálicas rectangulares, decoradas con figuras de personajes con los brazos en alto, como súbdito en adoración, debieron constituir los delantales del faldellín del personaje. Once pectorales de *chaquira* (cuentas), de concha y de metal, varios de ellos ornamentados, además de otros objetos simbólicos, iban distribuidos en lo que constituye al ataúd propiamente dicho y en el compartimiento inferior, divididos por una tarima. Especie de mantos, decorados con laminillas de metal, aparecían colocados en la base del citado compartimiento inferior. El difunto calzaba sandalias de cobre.

A manera de complemento de la indumentaria fúnebre, una máscara maxilar, otra máscara nasal, y réplicas de ojos, cubrían la faz del personaje.

El difunto regio portaba collares y una corona con adorno plumario, además de objetos simbólicos tales como uno de figura piramidal y decoración repujada. Su cuerpo reposaba sobre un enorme adorno en forma de media luna. Especie de vinchas o coronas, emblemas plumarios que se asociaban a coronas, y réplicas de cápsulas de maní hechas de oro, constituían los objetos emplazados en el ataúd y su cámara inferior.

Pero las joyas más fastuosas de Sipán son acaso las orejeras. Tres pares acompañaban al difunto. Son de oro, con decoración incrustada con lapislázuli. Los tres pares de orejeras presentan, cada cual, una figura distinta: un personaje flanqueado por dos de pequeña estatura ataviado con elementos movibles —en algo similares a las prendas funerarias—, un ave al parecer marina y un venado.

Entre los objetos de oro extraídos por huaqueros de Sipán y rescatados posteriormente, dos representan caras de felino, perfectamente circulares y convexas, con ojos figurados por áreas rebajadas que originalmente habían estado engastadas con incrustaciones. La dentadura de felino destaca en ambas caras, subrayada por elementos engastados. Iconográficamente, parecería que estas caras representan emblemas alusivos a la luna llena.

Todos los objetos de ajuar del "Señor de Sipán" encierran simbolismo; es decir que contienen un valor adicional más allá de lo puramente artístico. La vestimenta regia revela la alta jerarquía del personaje; lo mismo que el número, tamaño y acabado de las joyas que se aglutinaban en la gran caja funeraria. Las enormes cápsulas de maní, de oro, debieron por su parte ser símbolos de especial significado, que desconocemos. Lo mismo debe decirse de las imágenes de lo que al parecer son retratos estereotipados de súbditos, con los brazos en alto, y que figuran como elementos decorativos en las dos piezas constitutivas del faldellín. Los objetos que copian la figura curva del hacha, pueden tener relación con un culto lunar. En el contexto de lo simbólico está inmersa también la representación del ser sobrenatural con cabeza felino-antropomorfa, dotada de un segundo cuerpo, ornitomorfo; su fisonomía recuerda de cerca a personajes de la iconografía Vicús. Lo mismo debe decirse de la lámina recortada que figura los contornos de los brazos-alas extendidos y piernas separadas, y en cuyo centro figura en relieve lo que parecería ser un súbdito en gesto de adoración.

Este y otros personajes de Sipán, exhiben como característica una proyección encima de cada arco superciliar, del mismo modo como lo registran varios seres sobrenaturales de Vicús. Al parecer constituye una alusión simbólica a las cejas propias de ciertos buhos.

Los objetos rescatados testimonian, en forma elocuente, el alto grado artesanal que alcanzó en el área de Lambayeque, durante su perído mochica, el arte de los metales y en particular el del oro.

2:3 Oro de Lambayeque/Lambayeque: Batán Grande

La milenaria tradición de orfebrería de Lambayeque, que se remonta a los testimonios de Chongoyape de tiempos del florecimiento del estilo ''Chavín'' —continuando durante el período mochica como lo evidencian de modo especial los hallazgos recientes de Sipán—, tuvo también su propia expresión regional.

Desarrollada entre los siglos VIII y XIII después de Cristo, la expresión regional de la orfebrería en el valle de Lambayeque o Lambayeque/ Lambayeque, alcanzó gran auge en lo tecnológico y se distinguió por una producción masiva de objetos. Entre éstos aparece retratado el personaje central de su mundo mágico-religioso, con su gesto solemne y sus inconfundibles ojos almendrados.

Los objetos provenientes de la expresión regional de la orfebrería lambayecana, proceden en su mayoría de Batán Grande y alrededores. Su presencia mayoritaria en las colecciones de oro, testimonia la importancia que alcanzó el arte de los metales y de modo especial el oro, durante el periodo Lambayeque/ Lambayeque o simplemente Lambayeque.

Batán Grande está situado en el valle de La Leche, en las inmediaciones del brazo de Illimo. Originalmente era conocido como *Sicán* o *Signán* (Brüning 1922/23; Shimada 1985, p. 92). En sus dominios se levanta un vasto conjunto de pirámides distribuidas a ambas márgenes del río de La Leche: Huaca de Oro, Huaca de la Cruz, Huaca de Los Ingenios, Huaca Botijas, Huaca Caracol, Huaca La Merced, Huaca Rollidona, Huaca Sontillo, Huaca La Ventana y tantas otras más. Estas construcciones fueron levantadas con adobe y piedras, y sus paredes eran enlucidas. Sirvieron de sepulturas y/o en torno a ellas fueron emplazadas tumbas, por millares, subterráneas y de paredes enlucidas.

Fue en diciembre de 1936 y los primeros días del primer mes de 1937, que se registró el más grande de los hallazgos de oro arqueológico hasta entonces conocido en el Perú [1]. Los objetos provenían de la depredación de la tumba de la huaca *La Ventana*, de Batán Grande, sitio tradicionalmente conocido como importante cantera de orfebrería prehispánica. En las inmediaciones de La Ventana, en la Huaca del Oro (o del Loro), Izumi Shimada identificó una tumba regia en 1991, la primera descubierta por arqueólogos en Batán Grande.

Julio C. Tello (1937a; 1937b) analizó uno de los objetos áureos de la huaca La Ventana, poco después del saqueo perpetrado en 1936/37, en las vitrinas de la Casa Welsch de Lima; se constituyó en Batán Grande para indagar en el sitio pormenores de interés arqueológico y rescató preciadas piezas de oro de manos de los huaqueros.

Los artefactos de oro procedentes de La Ventana son realmente deslumbrantes, por ser fabricados de oro y alcanzar en ciertos casos gran tamaño (0.42 m. de alto). Pero especialmente por su factura y delicadeza de la decoración,

1. Un tesoro también de grandes proporciones fue hallado en el siglo XVI, en Chanchán: 'el peje chico', que ha motivado una tradición de Ricardo Palma (Lothrop 1964).


Lám. 226


Lám. 227

LAM. 226. LAMBAYEQUE.
Sicán. Ornamentos de orejeras. Oro martillado, repujado y soldado con aplicación de pequeñas esferas. Representación de musicos danzantes.

LAM. 227. LAMBAYEQUE.
Ornamento. Oro martillado, repujado y burilado con aplicación de pequeñas esferas. Decoración antropomorfa y zoomorfa.

LAM. 228. LAMBAYEQUE.
Tumi. Oro martillado y repujado. Cuchillo ceremonial de hoja corta y gran remate escultórico; personaje de ojos alados, alas en la espalda y tocado semicircular.
43.5 cms.



Lám. 228

que recoge motivos simbólicos varios y por la figura de lo que debió ser un conspicuo personaje de jerarquía divina o semidivina; *Ñaymlap* (Cap. 2:5).

La colección de oro de Batán Grande que conservaba el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima hasta 1981 [1], era la más soberbia de la orfebrería peruana: suntuosas orejeras, máscaras funerarias, collares y vasos ceremoniales (Kauffmann Doig 1964a, 1964b; Valcárcel 1937). Entre estos objetos destacaba, sin embargo una [2] obra de arte excepcional: la representación de un personaje (Ñaymlap), parado sobre una hoja en forma de hacha. Se le conoce como el Tumi de Lambayeque o Tumi de Illimo y era la joya de oro más preciada de la antigüedad peruana. La describiremos detalladamente en los próximos capítulos (Cap. 2:4 y 2:5), por su importancia iconográfica.

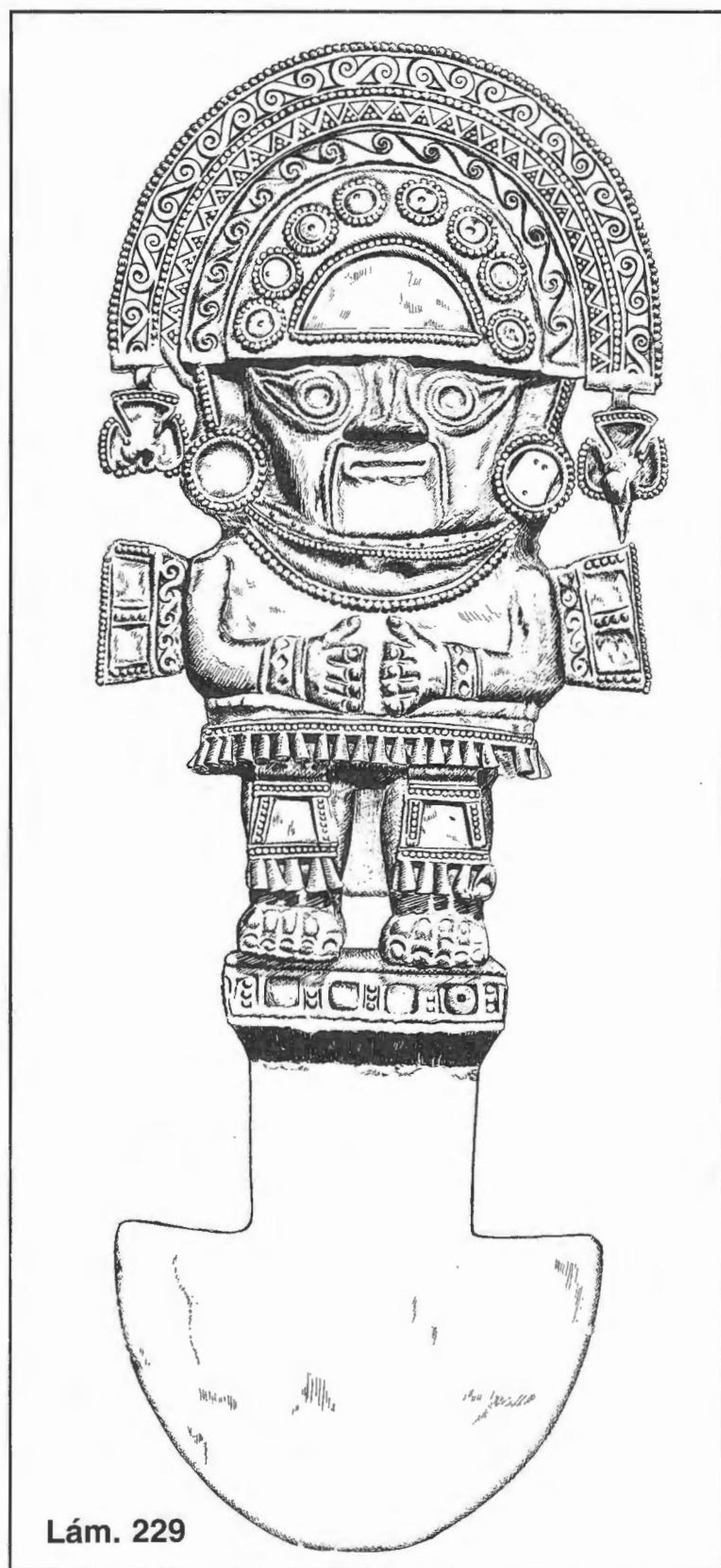
De sitios vecinos situados en Túcume-Illimo, pero especialmente de Cerro *Sapamé* en la periferia del conjunto arqueológico de Batán Grande, proceden otros muchos objetos áureos pertenecientes al estilo Lambayeque. Estos sitios fueron saqueados desde tiempo inmemorial. Una parte importante de los objetos allí extraídos fueron coleccionados entre 1909 y 1924 por Enrique Brüning, quien los cedió al Museo Etnográfico de Hamburgo donde hasta hoy se conservan (Antze 1930). Aparte de diversas orejeras, destacan varios fragmentos de una diadema; uno de ellos, signado por Antze con el numero 1, alcanza 0.14,5 m. de alto y muestra remeros sobre embarcaciones del tipo Caballito de Totora. En la escena nos fue posible identificar la máscara de Ñaymlap figurada en perfil y con ello el cáracter ornitomorfo de este personaje (Kauffmann Doig 1964, 1989).

No es aventurado proponer que más del 90% del oro prehispánico en museos y colecciones proviene del área de Lambayeque (Kauffmann Doig 1964b), y de modo especial de Batán Grande de donde deben haber sido extraídos por centenares objetos de oro; es decir, artefactos áureos procedentes del periodo estilístico regional de Lambayeque o Lambayeque/Lambayeque.

Es en los objetos de oro procedente de la huaca La Ventana (Batán Grande) donde con mayor elocuencia se exterioriza el estilo denominado Lambayeque o Sicán [3], intuido por Gustav Antze (1930) y aislado del estilo Chimú y definido por Rafael Larco (1963).

2:4 Iconografía Lambayeque/Lambayeque: el "ojo alado" u ornitomorfo

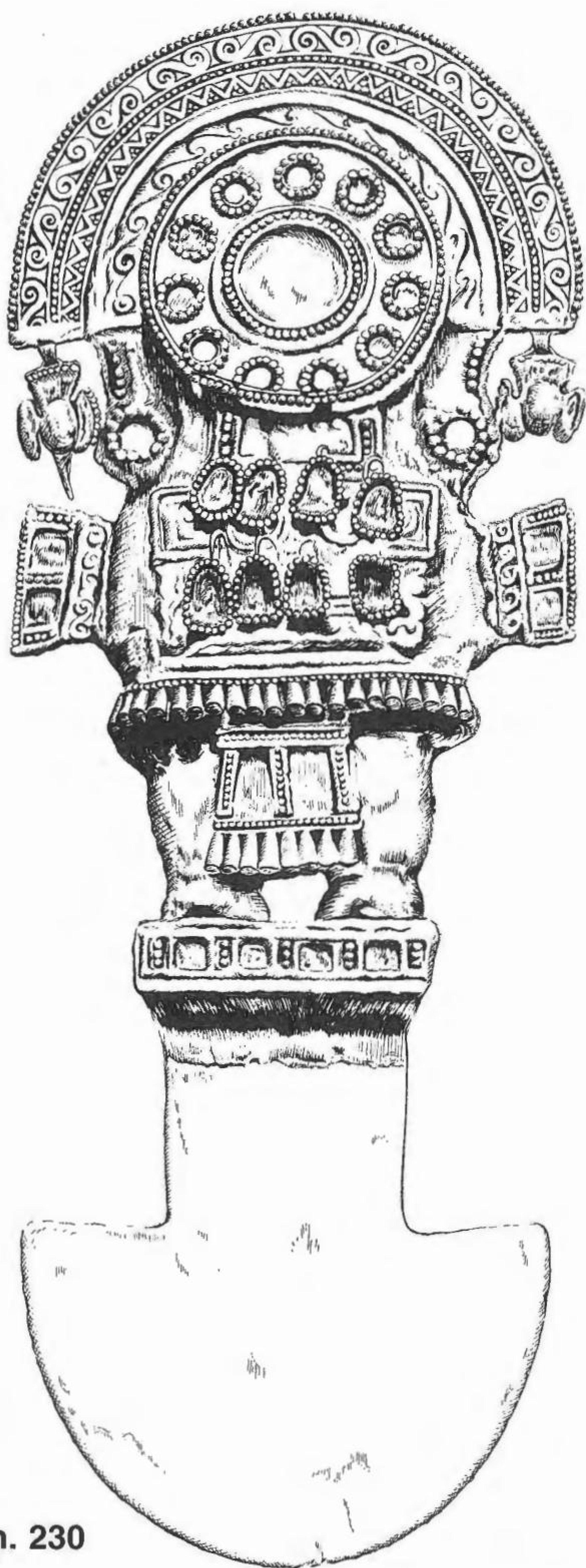
El estilo Lambayeque, plasmado en oro y en otros materiales, se refleja en modo particular en el tratamiento que recibe el ojo del personaje central de la iconografía lambayecana.



Lám. 229

LAMS. 229-230.
El personaje del gran Tumi de Lambayeque, parado sobre la hoja de un hacha ceremonial que simboliza la Luna. El personaje probablemente el Ñaymlap de los mitos, muestra contornos humanos, a los que se ha adjuntado alas. Las simbólicas formas de una *ese* (S) podría corresponder a una variante de diseñar olas, alusivas al mar y por ende al agua; por su analogía formal este símbolo —ya presente en Chavín (de Huántar)— pudo ser transferido a la tan repetida figura de un maní simbólico del arte Moche. También los pequeños círculos o 'perlas' pueden ser explicadas en un contexto etnográfico, como gotas de agua (Dib. Martha Kauffmann).

1. Lamentablemente, estas joyas de la metalurgia prehispánica fueron robadas en 1981 de la bóveda donde eran celosamente conservadas. Sólo fragmentos, abollados, de la máscara del 'Tumi', pudieron ser recuperados.
2. Subsiste la tradición en el sentido que originalmente fueron dos los 'Tumi'; Tello menciona hasta tres (Tello 1937b).
3. Con el nombre de Sicán (o Sicñan?) se conocía en el siglo XVI en el área de Batán Grande (Brüning 1922/23). Izumi Shimada (1985, p.92) con argumentos convincentes, propone llamar Sicán a la cultura de Lambayeque en su forma regional típica. No dudamos que le asisten razones de peso, pero somos opuestos a cambiar términos establecidos tradicionalmente. Lo importante no es la nominación, que siempre resulta simbólica y relativa, sino la definición que a ésta se le da.


Lám. 230

Este elemento clave de identificación es graficado de modo distinto al de la figura normal que adopta al ojo humano. Es ciertamente emplazado en una cara, o máscara, de rasgos predominantemente antropomorfos, pero aparece exageradamente retorcido hacia sus extremos, que se elevan en punta.

Es por las consideraciones expuestas que los ojos del personaje de Lambayeque o Ñaymlap, vienen siendo calificados de ''ojos almendrados'' y ''ojos alados''. Mientras que Rebeca Carrión (1942) siguiendo los derroteros de Tello concluyó que se trataba de ojos de buho, por la exagerada oblicuidad que representan, Rafael Larco Hoyle (1963), aunque obviando discusiones, opinaba que eran de felino al considerar felínicas las caras-máscara lambayecanas. Luis E. Valcárcel (1937), por su parte, no se pronunció sobre el particular.

Vistos los ojos en el contexto ornitomorfo en que está envuelto el personaje enmascarado de Lambayeque, y a la luz de una revisión de varias representaciones del tipo, consideramos que también el elemento ocular Lambayeque tiene rasgos ornitomorfos: probablemente represente alas o aves estilizadas en perfil, en picada, que se dirigen hacia la nariz, la misma que parece aludir a un pico común (Kauffmann Doig 1964b). Casos de anatropismo similar fueron ya advertidos en la iconografía Nasca (Kauffmann Doig 1976, p. 182), expresión cultural andina la una como la otra.

Ñaymlap, con sus ojos ornitomorfos, aparece también figurado en representaciones que se reducen a medio cuerpo, especialmente en cerámica, y sobre todo reducido a sólo una máscara, por lo general trabajada en oro. Además de oro y cerámica, Ñaymlap es retratado también en murales (Shimada 1985, p. 98; Meneses y Alva 1985; Donnan 1989), y hasta en tejidos.

Pequeñas perlas de oro en sucesión, soldadas, y otras particularidades presentes también en la metalurgia, contribuyen a caracterizar el estilo Lambayeque. Pero estos elementos también se hacen presentes en otras expresiones de la metalurgia peruana norteña. Por lo mismo, consideramos que es el ojo alado el mejor elemento diagnóstico para definir al estilo Lambayeque.

2:5 Iconografía Lambayeque/Lambayeque: Ñaymlap

No puede afirmarse que el mundo de las imágenes presente en el oro Lambayeque sea diversificado. Salvo excepciones de segundo orden, se limita a retratar a un personaje con ojos alados u ornitomorfos.

No es aventurado sindicar al personaje Lambayeque como la figura central del pensamiento mágico-religioso por entonces reinante, por la forma majestuosa, que denota poder absoluto, en que aparece representado.

En los antiguos mitos lambayecanos se hace referencia a un personaje de igual envergadura, llamado *Ñaymlap*, con el cual la representación arqueológica debe guardar identidad (cap. 2:5.5). Esta circunstancia, unida al hecho que en ambos casos la figura está inmersa en un contexto ornitomorfo, es lo que lleva a la conclusión que debe existir una paridad entre el personaje mítico y el arqueológico. Esto nos conduce a calificar de retrato de Ñaymlap al segundo.

El retrato de Ñaymlap en el 'Tumi', reproducido también en infinidad de máscaras sueltas de oro y doradas, ostenta rasgos fundamentalmente humanos. No obstante, atributos diversos convierten a este personaje en sobrenatural. Según veremos éstos son de origen ornitomorfo, salvo las orejas.

Analicemos la figura de Ñaymlap o la luz de su representación más portentosa, el gran Tumi de Lambayeque, que alcanza 0.42 m. de alto y cuyo peso es de 0.992 kg. Las partes más importantes de esta imagen están formadas por el cuerpo, la cabeza-máscara y el gran tocado. Pero ofrezcamos primero una nota sobre el sector que en el Tumi corresponde al hacha propiamente dicha y sobre la que Ñaymlap aparece parado.

2:5.1 El hacha emblema

La imagen sobresaliente de Ñaymlap se encuentra retratada en oro en el llamado Tumi de Lambayeque. Este consta de dos partes fundamentales: el hacha propiamente dicha y el mango en que se retrata a Ñaymlap.

La palabra *tumi* o *tome* es quechua y el significado general que se le da es cuchillo; así aparece traducida por Luis E. Valcárcel (1937) y por Rebeca Carrión (1942). Pero más que cuchillo, el instrumento arqueológico en media luna es un hacha; un hacha de mano tanto por su forma como por el modo en que era empleada. Esta es la acepción que le confirió el notable lingüista Ernst W. Middendorf (1890, p. 825).

En representaciones arqueológicas mochica de contenido votivo se aprecia a personajes empuñando el tumi, pero sin el mango transformado en figura. En el caso del Tumi de Lambayeque, éste no podía ser asido en la mano más que con gran incomodidad, por su gran tamaño. Este aparece así privado de su función primigenia: convertido en un hacha ceremonial cuya hoja por más que formalmente repita la curvatura semielíptica típica de las hachas, carece de filo. De tal manera que la designación de tumi o hacha, es, por su forma, correcta en principio aunque sea prestada del quechua.

El carácter de hacha ceremonial está, en el Tumi de Lambayeque, subrayado también por la transformación que sufre la enorme empuñadura al habérsele convertido en el retrato de Ñaymlap. Su imagen ocupa dos tercios del Tumi de Lambayeque todo.

2:5.2 La máscara de Ñaymlap

La cara de Ñaymlap está constituida por lo que, con propiedad, es una máscara. Esta es, en el Tumi, similar a las máscaras funerarias sueltas del estilo Lambayeque que existen en museos y colecciones [1] y que se caracterizan por exhibir "ojos ciegos" y estar parcialmente embadurnadas con bermellón (cinabrio o sulfuro de mercurio puro).

Los ojos, por su forma almendrada, fueron considerados por Rafael Larco Hoyle (1963) de prosapia felina, en su convicción que el personaje todo y especialmente su faz, retratan lo que calificó de "divinidad felínica" de Lambayeque. Rebeca Carrión (1942), por su parte, consideraba que la faz de este personaje era más bien la de un ave humanizada y, como quiera que los pueblos de la costa norte habrían sido devotos del culto lunar, ésta debía ser nocturna: un buho (Cap. 2:5.5). Su deducción se sustenta, también, en el aspecto de los ojos, que ciertamente recuerdan a primera vista los de un buho.

1. También hay máscaras de otras expresiones culturales por lo general confeccionadas de tablas de madera, usadas en contextos funerarios. Carecen sin embargo, del elemento diagnóstico determinado por los ojos ornitomorfos que caracteriza a las de Lambayeque.



LAMS. 231-232. LAMBAYEQUE.
Tumi. Anverso y reverso. Oro martillado, repujado y soldado. Representación de personaje con tres conchas spondylus en la cabeza. 35.4 cms.


Lám. 232

Diversas razones nos llevaron a concluir que la máscara de Lambayeque no tenía carácter felínico, como sostenía Larco (1963), sino ornitomorfo (Kauffmann Doig 1964a; 1964b; 1976). Esta consideración la derivamos a la luz de un análisis de los mitos lambayecanos que se refieren a Ñaymlap (Cap. 2:5.5). Una de las versiones del relato mítico, que no tuvo la suerte de consultar Carrión (1942), ofrece referencias sobre la calidad del ave mítica lambayecana que son suficientes para sospechar que no fue un buho. Sin embargo, este aspecto de la investigación no se presenta muy claro y tampoco ha merecido un análisis detenido de nuestra parte, ya que lo que creemos fundamental es apuntar al carácter ornitomorfo de lo que llamamos el retrato de Ñaymlap.

Si se prescinde de los mitos, la máscara no delata contener elementos ornitomorfos. Tan sólo los grandes ojos, almendrados, conducen a sospechar que no hubo intención de figurarlos con rasgos humanos.

Apartándonos de las interpretaciones tradicionales que los señalan como los ojos de un buho o como los de un felino, nuestro análisis nos condujo a proponer que los de Ñaymlap podrían estar constituidos por dos figuras de ave de forma similar reducidas en buena cuenta a alas (Kauffmann Doig 1983b, p.3) tal como se aprecia en forma elocuente en diversas representaciones de Ñaymlap y de modo especial en los murales de Zaña dados a conocer por Meneses y Alva (1985) y en otros ejemplos.

Casos de anatropismo como el presente van figurados también en otras expresiones culturales, andinas, tales como en Nasca. Estas representaciones repiten en esencia lo mismo, sólo que aquí la transformación del ojo en ave es evidente [1]. Estos ejemplos permiten sin duda fundamentar lo propuesto en relación a una interpretación ''ornitomorfa total'' del ojo alado Lambayeque [2].

Otro elemento que consideramos de origen ornitomorfo es la boca, y tal vez también los pliegues que nacen de la nariz, aunque en apariencia sean humanos.

Izumi Shimada (1985, p. 99) se muestra admirado que la boca de su Dios Sicán (Ñaymlap) no presente colmillos, lo que delata su inclinación por considerarlo felino en sus elementos sobrenaturales; pero se abstiene, sin embargo, de todo pronunciamiento que pueda comprometerlo.

Al repecto debe tenerse presente que las aves no sólo no exhiben colmillos, sino que carecen de labios; lo que pudo generar la *boca clausurada*, con sólo insinuación de los labios para acentuar la condición humana fundamental de la imagen. En representaciones varias, en cerámica, Ñaymlap exhibe boca privada de labios, y son estas representaciones las que respaldan la hipótesis del carácter ornitomorfo de la boca arquetípica de Ñaymlap.

Esta perspectiva de interpretar la boca queda, finalmente fundamentada del todo con la presentación que hacen los mismos artistas Lambayeque,

1. También en Paracas/Necrópolis, en Tiahuanaco-Huari, etc. figuran casos de anatropismo ornitomorfo, nada menos que en las imágenes mágico-religiosas más encumbradas (Kauffmann Doig 1976, pp. 182; 1983, p. 328).
2. Sobre el método de análisis iconográfico cruzado, aquí empleado, véase Kauffmann Doig 1985; 1989a).

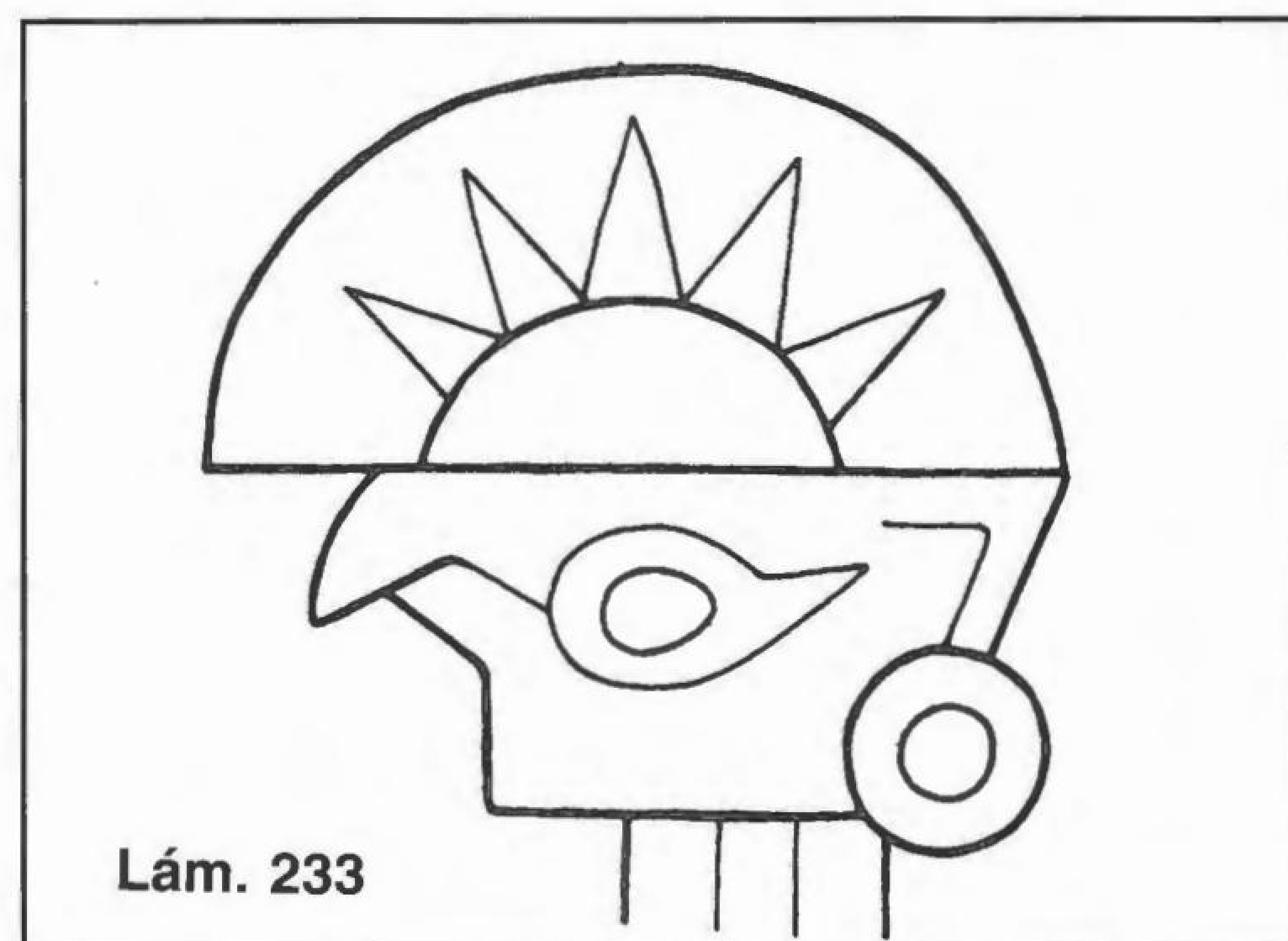
cuando ejecutan la máscara de perfil. Logramos inicialmente identificar máscaras de Ñaymlap de perfil en una escena repujada en una lámina de oro coleccionada por Brüning y publicada por Antze y luego en una orejera suntuosa extraída de Batán Grande en 1937 (Kauffmann Doig 1964b, p. 82; 1976, p. 165, fig. 4; 1983a, p. 498, fig. 4).

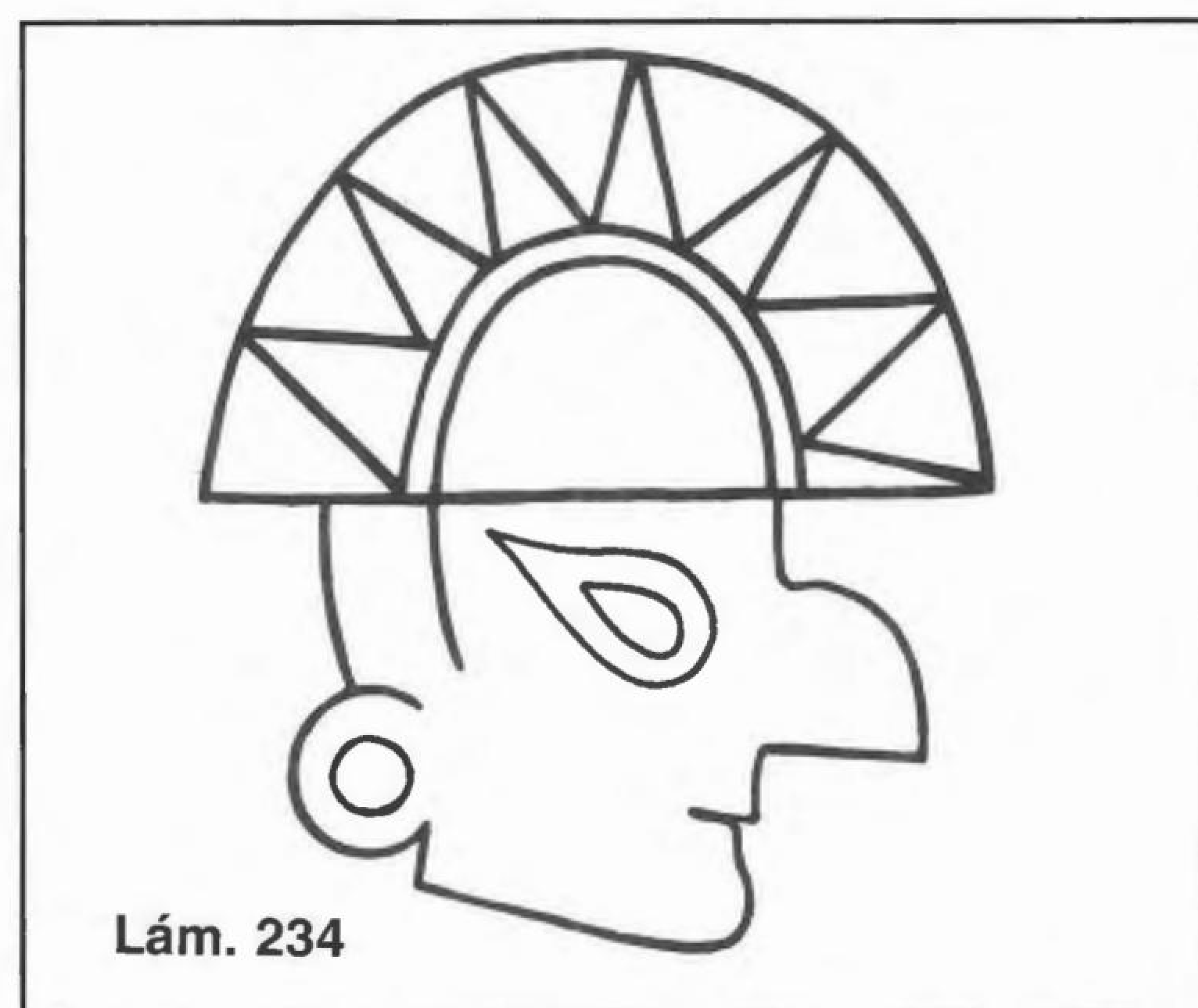
La máscara de Ñaymlap expuesta de perfil no sólo refuerza la interpretación ornitomorfa de la boca de este personaje, sino de las máscaras sueltas de Lambayeque. Por su parte, la nariz diseñada aquí esencialmente como un pico, fundamenta aun más el carácter de hombre-pájaro mítico de Ñaymlap de la iconografía Lambayeque. Por otro lado, no tiene apariencia de buho; más bien recuerda a palmípedas marinas. El diseño de la máscara de perfil presenta variantes que llevaron a una paulatina 'humanización'de Ñaymlap (Kauffmann Doig 1983a, p. 499, fig. 4), en la que al final el pico de ave se convierte en sólo una ganchuda nariz humana [1].

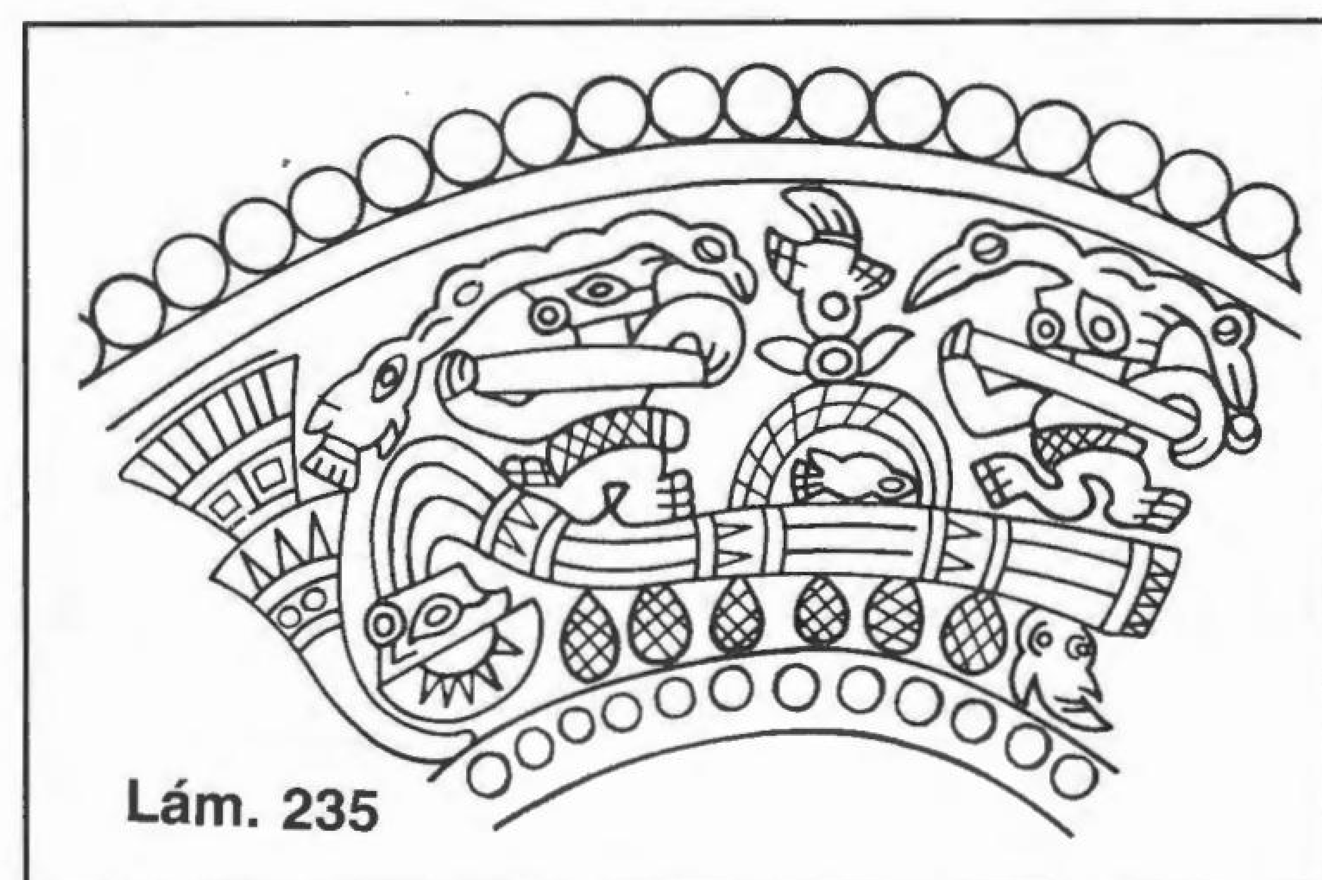
Para abundar, presentamos otra imagen que refuerza aun más lo expresado en relación al carácter ornitomorfo que subyace en la representación de Ñaymlap. Se trata de un caso de sustitución total de la máscara, por la figura de un pájaro en perfil coronado con la misma exuberante diadema de la que es portador Ñaymlap (Kauffmann Doig 1976, p. 167, fig. 7; 1983a, p. 499, fig. 7).

Con todo, consideramos que sí es posible descubrir ingredientes felinos en Ñaymlap. De ser así, la tradición mítica recogió también el tercer elemento constitutivo de la divinidad universal andina (Kauffmann Doig 1986; 1987; 1989b). Pero el atributo de origen felino sólo parece limitarse a las orejas. Estas van figuradas en la máscara de Ñaymlap hacia ambos costados, en la ubicación que les corresponde anatómicamente; en su sector inferior aparecen emplazadas orejeras circulares, omnipresentes en las máscaras de Ñaymlap. Consideramos que el elemento felínico de la oreja se presenta sólo en forma vestigial, y que éste está dado por el remate anguloso, en punta, perceptible en las orejas de las máscaras de Ñaymlap.

Lo que nos condujo a la conclusión citada, fue la identificación de imágenes plasmadas sobre una tela que observan diversos grados evolutivos del felino en una metamorfosis encaminada a adquirir formas antropomorfas cada vez más acentuadas (Kauffmann Doig 1983a, p. 499). Una de las figuras muestra a un felino con las orejas características, en punta; la otra presenta a un ser antropomorfo esquemático portando una máscara, la misma que calca la cara del felino de la figura anterior pero "humanizándola" y exornándola con orejeras como para subrayar su condición humana. Empero, ello no fue óbice para retener las típicas orejas de felino, colocándolas todavía sobre la cabeza [2]. Estas representaciones permiten comprender el origen de forma de las orejas de Ñaymlap.


Lám. 233


Lám. 234

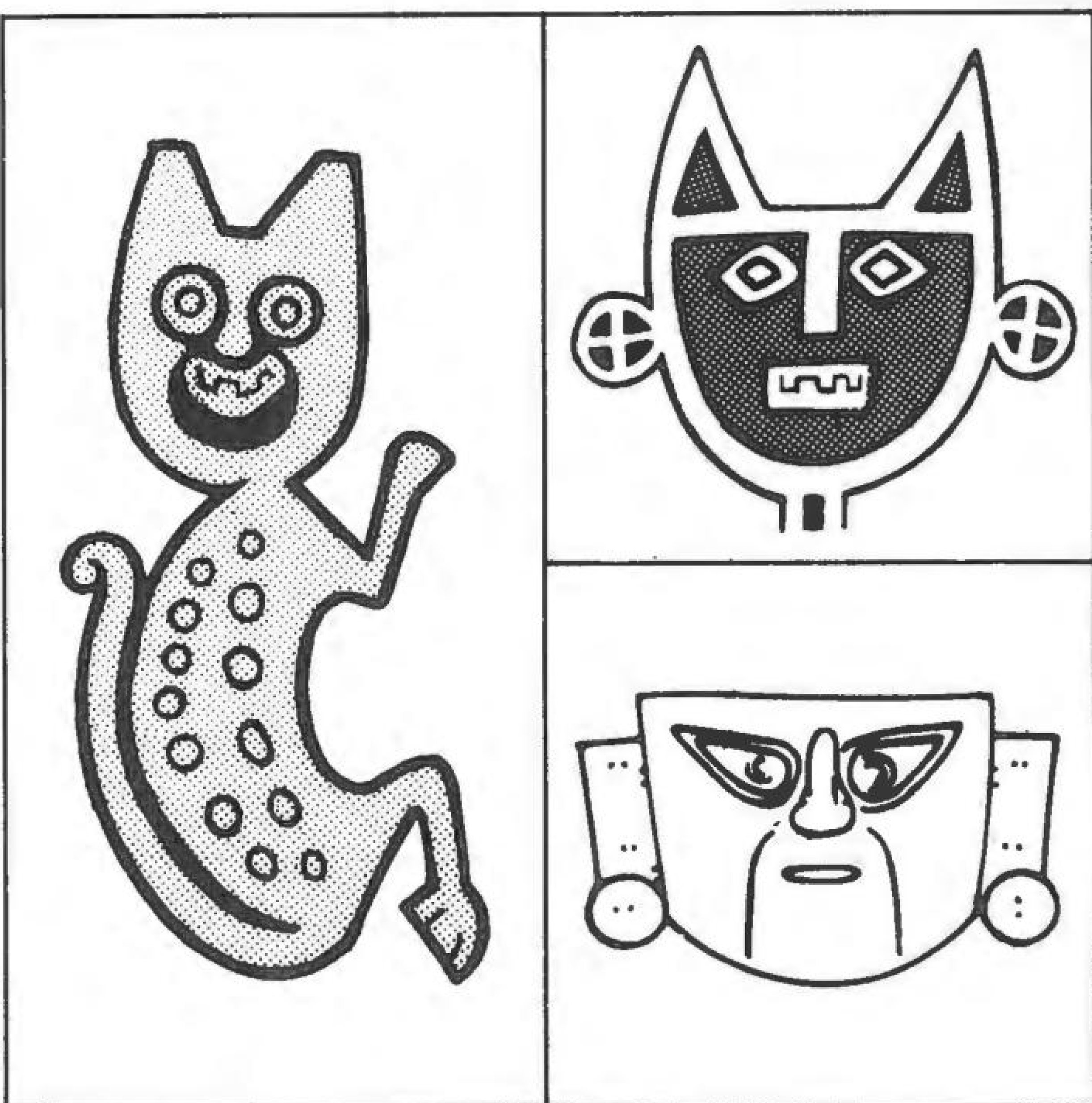

Lám. 235

LAMS. 233-234-235.
La cabeza de Ñaymlap diseñada de perfil demuestra que parte importante de su prosapia era de carácter ornitomorfo. Al "evolucionar" el pico terminó transformado en una nariz ganchuda (Kauffmann Doig 1964, p. 82; 1976, pp. 264-267). El dibujo del sector superior ha sido extractado de un diseño presente en una orejera de oro de Batán Grande; el inferior figura en una lámina de oro repujada (diadema) examinada por Gustav Antze (1930).

1. Esta observación la hemos hecho extensiva a la cerámica antropomorfa Vicús que muestra a personajes con narices prominentes en grado sobrenatural, lo mismo que reaparecen también en la iconografía arqueológica de otros tiempos y regiones (Kauffmann Doig 1983a, p. 341, 343).
2. La conclusión de este desmenuzar iconográfico permite advertir que el corte horizontal con que termina la máscara en su sector superior trae su prosapia en una característica felínica. Lo mismo es aplicable a todas las máscaras funerarias andinas que observan este corte.



Lám. 236



Lám. 237

LAMS. 236-237.
La máscara de oro de Ñaymlap figurada en el Tumi de Lambayeque y que también era elaborada de forma independiente (abajo derecha), presenta orejas derivadas de la de un felino que cambiaron de sitio para ser adecuadas a una máscara antropomorfa en las que debían calzar orejeras. Esta presenta ojos alados, nariz-pico y boca prácticamente desprovista de labios como la de las aves.

2:5.3 El cuerpo de Ñaymlap

Es interesante observar las proporciones del personaje expuesto en el Tumi de Lambayeque: el cuerpo ocupa la mitad de la figura toda, y la otra mitad la cara-máscara y la diadema. Por su parte, el torso y las piernas observan en su eje longitudinal las mismas medidas. Una tripartición en el diseño como la presente, en la representación de personajes, se repite en diversas manifestaciones artísticas tanto en la Región Andina como en la Región Mesoamericana.

En general, el cuerpo de Ñaymlap debe catalogarse como humano; pero es de notar que tiene alas, además de brazos. Lo último, unido a lo que parecen ser patas de ave ''humanizadas'', refuerzan una vez más su carácter ornitomorfo.

Los brazos reposan encogidos sobre el pecho, con la palma de la mano sobre el cuerpo. El personaje luce un pectoral, y también un faldellín, que asimismo es perceptible en la parte posterior del cuerpo. Calza rodilleras ornamentales de las que, al igual que del faldellín, penden colgajos en forma de canutos, movibles, en alusión a una especie de flecos decorativos. El personaje exhibe taparrabo, que le cubre las nalgas. Una simbólica figura rectilínea repujada con símbolos curvilíneos en forma de hacha, de la que penden colgajos en forma de conchas de oro, movibles, está presente en la espalda de Ñaymlap del Tumi de oro.

2:5.4 La diadema de Ñaymlap

La diadema de Ñaymlap es enorme, ya que resulta ser más grande aun que la máscara-cabeza. Su forma es de media luna, y son muchos los diseños simbólicos que la conforman. La labor puesta en su ejecución es más esmerada, y diríamos más delicada que el resto de la figura de Ñaymlap y su indumentaria.

La diadema aparece figurada en la parte anterior como posterior del personaje; lo que cambia en una como en la otra representación de la diadema es la imagen central. En el frontis está constituida por un hemicírculo, y por un círculo en el sector posterior. Acaso esta variante encierre un simbolismo de contexto lunar, representando a la Luna en dos de sus fases.

La diadema de Ñaymlap está integrada por diversos símbolos colocados en sucesión y presentados formando bandas curvas. Los dos que aparecen al borde de la diadema están trabajados con alambres de oro martillados y torcidos, que luego fueron soldados; es por eso que la decoración se presenta aquí calada.

Las cuatro bandas ornamentales están separadas por líneas punteadas formadas con perlas de oro soldadas. Una de ellas está constituida por un signo en forma de S, repetido; otra por puntas en sucesión, que tal vez aludan a las plumas levemente erizadas que muestran algunas aves (Kauffmann Doig 1976, p. 166-167, figs. 3, 4, 6, 7). Algunas representaciones de Ñaymlap en cerámica parecen repetir este emblema (Kauffmann Doig 1976, p. 10), pero presentándolo a modo de corona con puntas horizontales [1].

1. Representaciones estilizadas de las plumas de la cabeza aparecen también en Moche, en representaciones de pájaros escultóricos. Pero estas aves parecen más bien figurar a aves de rapiña (Kauffmann Doig 1976; 1983a, p. 499. figs. 5, 6), y no a la palmípeda de la representación de Ñaymlap en perfil que sustituye la máscara.

El carácter monumental de la diadema es signo inequívoco que se quiso señalar la alta jerarquía asignada al personaje.

2:5.5. El mito de Ñaymlap y su retrato en oro

Por la exposición anterior, de análisis iconográfico, se deduce que el personaje antropomorfo lambayecano retratado en oro está cargado de atributos ornitomorfos no obstante sus contornos generales humanos.

Veamos lo que relata el mito de Ñaymlap y lo que se puede extraer de él para establecer si el Ñaymlap del mito es el mismo personaje que el representado en la iconografía Lambayeque.

El mito de Ñaymlap fue registrado en el siglo XVI por Miguel Cabello Valboa (1586), y doscientos años después en forma totalmente independiente por Modesto Ruviños y Andrade (1782).

El mito fue analizado por Enrique Brüning (1922/23), detenidamente. La fuente de Brüning como de otros estudiosos que comentaron el relato de Ñaymlap, fue únicamente la crónica de Cabello. Posteriormente fue utilizado también el relato de Ruviños (Kauffmann Doig 1964a; 1964b), en el que se descubren valiosas informaciones no registradas por Cabello.

Cabello y Ruviños escucharon el relato mítico en el valle de Lambayeque, y refieren que éste era popular entre los comarcanos. Este se aproxima a otro mito, recogido en los primeros años del siglo XVII, que nos habla del fundador *Tacaynamo* [1] que arribó, también en balsas, a las costas de Chanchán (Crónista Anónimo 1604-10).

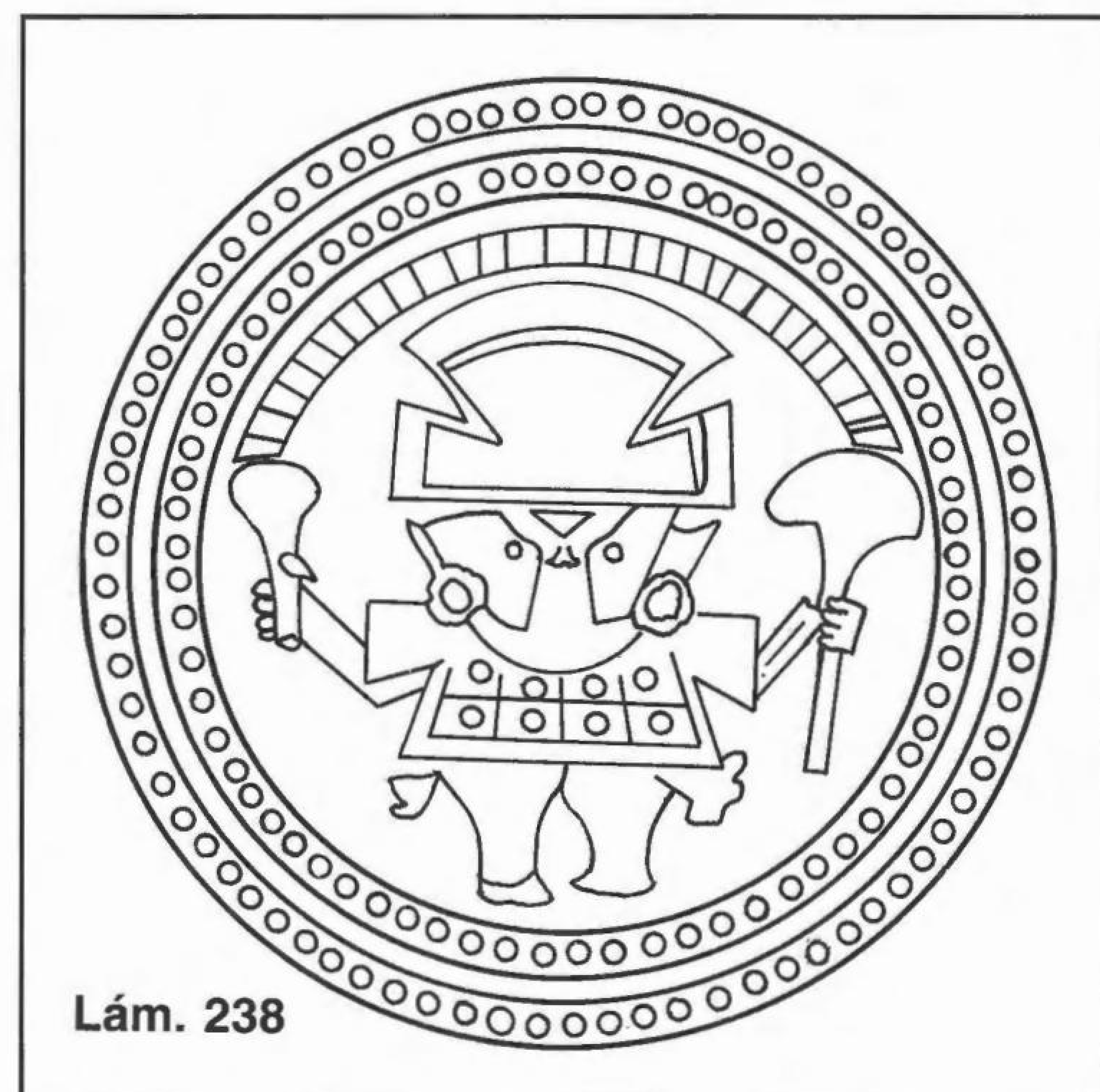
Llamamos Ñaymlap [2] a este mito, por el nombre del personaje primordial y central expuesto en la narraciones de Cabello y Ruviños. Este habría llegado con su séquito por el mar y arribado a la desembocadura del Faquisllanga, que Enrique Brüning (1922/23), identificó con el río Lambayeque exhibiendo antiguos y fehacientes testimonios documentales.

El mito refiere que vino de la "parte suprema del Perú", es decir del sur como lo señaló John H. Rowe (1948), y que trajo un ídolo de piedra de color verde, llamado Yampallec.

Ñaymlap es presentado como fundador de Lambayeque, en algunas de sus etapas mítico-históricas. Sus sucesores amplían los dominios. La dinastía de Ñaymlap comprende a doce jerarcas, incluyendo a Ñaymlap, los que son nombrados por Cabello. El último, Fempellec, contraviene preceptos por lo que es sindicado como causante de tempestades prolongadas y devastadoras, las que recuerdan los cambios climáticos agudos que suele desatar la Corriente del Niño.

Inmerso en el caos a consecuencia de los desastres enviados por la naturaleza, el valle de Lambayeque es invadido por la nación Chimú cuyo

1. Si descomponemos el nombre de Tacaynamo, encontramos el vocablo *ynam* (Taca-ynam-o) presente en Ñaym-lap (Kauffmann Doig 1964b, p. 20).
2. Parece que fue el pedagogo Sebastián Lorente quien por error escribió por primera vez *Naylamp* en lugar de Ñaymlap o Namla como aparece en las crónicas de Cabello y de Ruviños.



LAM. 238. LAMBAYEQUE.
Ornamento. Oro laminado, repujado y recortado.
Personaje frontal con gran atuendo.
12 cms.



LAM. 239. LAMBAYEQUE.

Deidad. Oro martillado, repujado con aplicación de pequeñas esferas. Personaje portando dos esferas en las manos. 11 x 10.5 cms.

centro era Chanchán. A la breve dinastía Chimú en el área lambayecana sigue, finalmente, la impuesta por los gobernantes incas que terminaron ejerciendo su control en el valle de Lambayeque.

2:5.6 El mito de Ñaymlap: su transfondo ornitomorfo

Veamos ahora los pasajes del mito de Ñaymlap que se relacionan directamente con nuestro tema, y por los que se apreciará elocuentemente la condición mágico-ornitomorfa del personaje.

Fue Luis E. Valcarcel (1937) quien primero advirtió una posible correlación entre el mito de Ñaymlap y el personaje del Tumi de Lambayeque, al comprobar la presencia de las alas tanto en la representación arqueológica como en el pasaje mítico expuesto por Miguel Cabello Valboa (1586), que refiere que al morir Ñaymlap, sus descendientes esparcieron la saga que le había crecido alas y volado al cielo para así hacer creer a sus súbditos su condición de inmortal:

> "le vino el tiempo de su muerte, y porque no entendieran sus vasallos que tenía la muerte jurisdicción sobre él, lo sepultaron escondidamente en él mismo aposento donde auia vivido [1] y publicaron por toda la tierra, que él (por su misma virtud), auia tomado alas, y se había desaparecido".

Prosiguiendo con esta constatación, al revisar el denso cronicón de Modesto Ruviños de Andrade (1782), advertimos que un pasaje no referido por Miguel Cabello Valboa —que recogió el mito doscientos años antes y cuya versión desconoció Ruviños— ofrecía una referencia adicional muy importante para seguir penetrando en la temática religiosa lambayecana (Kauffmann Doig 1963a, 1963b). En efecto, Ruviños (1782) refiere que el nombre Ñaymlap significaría "ave (o gallina) de la agua"; y agrega, aunque en un pasaje algo confuso, que éste había sido el progenitor del mítico personaje Ñaymlap [2]:

> "...Namla su primer señor, que significa ave (o gallina) de la agua (...), manifestando con él, que de aquel elemento había salido su progenitor (...)"

Por lo expuesto, el mito de Ñaymlap, en sus dos versiones, parece testimoniar el carácter mágico-religioso ornitomorfo del personaje. Asimismo, consideramos que da fe a la hipótesis que propone que Ñaymlap del mito es también el personaje representado en el Tumi de oro como en otras muchas versiones iconográficas Lambayeque.

2:5.7 Correlaciones entre el Ñaymlap del mito y el Ñaymlap representado en el Tumi de oro

Las versiones míticas lambayecanas de Ñaymlap se refieren de este modo a un ser antropomorfo inmerso en un mundo mágico-religioso ornitomorfo, cualidades que también ostenta el personaje principal de la iconografía lambayecana.

1. Este pasaje señala claramente la costumbre de los jerarcas norteños de convertir sus palacios en catafalcos, una vez muertos.
2. También este pasaje puede ser interpretado en el sentido que Ñaymlap salió del agua, o que se originó del agua.

En ambos casos también, en el retrato arqueológico del personaje tanto como en el de los relatos míticos, se trata de un ser de suprema jerarquía. Esto sumado a las anteriores consideraciones son más que suficientes para sostener que se trata de un solo personaje, expuesto en relatos como iconográficamente.

Sin embargo, deducciones cronológicas escrupulosamente tratadas llevan a Izumi Shimada (1985, p. 128) a negar toda validez a "cualquier intento de relacionar al Dios Sicán (arqueológico) con Ñaymlap (del mito). "Esto debe ser rechazado", concluye enfáticamente.

Por las conclusiones expuestas en el análisis iconográfico que antecede, y al margen de aspectos relativos a establecer o rechazar correlaciones de orden cronológico sofisticadas, insistimos en reducir en un solo personaje al Ñaymlap retratado en oro con el Ñaymlap de los relatos míticos.

En el marco del universo mítico debe recordarse que el mito suele atravesar edades considerables. El mito mismo de Ñaymlap ofrece al respecto un magnífico ejemplo. Este relato tradicional fue recogido independientemente y con separación de dos siglos, por Miguel Cabello Valboa y por Modesto Ruviños Andrade, respectivamente, y sin embargo ambas versiones coinciden en lo esencial de la narración.

Estas circunstancias conducen a considerar la posibilidad que el mito de Ñaymlap sea uno muy antiguo en los Andes, reformulado una y otra vez.

En la cerámica Moche, por ejemplo, es representado también un personaje de especial jerarquía navegando sobre una balsa, halada por dos simbólicos remeros, que acaso sean los mismos que de continuo acompañan al Ñaymlap lambayecano a modo de fieles servidores (Kauffmann Doig 1976, pp. 162, 163). Por otro lado, aunque sin postular hipótesis alguna, recuérdese que los personajes primordiales del mito de origen de los soberanos incas hicieron su aparición en las orillas del Titicaca, y que un *quero* ubicado por Manuel Chávez Ballón parece escenificar este acontecimiento representando a Manco Cápac y su colla sobre una balsa.

Para finalizar el tema, debemos señalar que en la crónica de Cabello (1586) se insiste en señalar que el ídolo que portó Ñaymlap y su séquito, de "piedra verde" y que fue emplazado en el palacio llamado Chot, era su retrato: "el rostro de su mismo caudillo". Además, Cabello agrega que llamaban a este ídolo *Yampallec* "que quiere decir figura de Ñaymlap".

Estos relatos míticos confirman que en la iconografía arqueológica Lambayeque el personaje representado debió ser efectivamente Ñaymlap; además permiten proponer que al retrato de Ñaymlap en el Tumi de oro debería *stricto sensu* calificársele de *Yampallec*, por cuanto es una representación del mítico fundador de la cultura Lambayeque o Sicán.



LAM. 240. LAMBAYEQUE.
Cuatro máscaras funerarias. Oro laminado, repujado, recortado y con aplicación de cinabrio en una de ellas.
38.8 x 20.4, 37.5 x 21, 49 x 30, 38 x 18 cms.

LAM. 241. LAMBAYEQUE.
Dos máscaras funerarias. Oro laminado. repujado y recortado.
48.5 x 29 y 37 x 21.5 cms.



Lám. 241

Bibliografía

ALVA Y ALVA, Walter

1989 "Ein Halbgott kommt erus licht". *Geo* (2/Februar), pp. 12-34. Hamburg.

1990 "The Moche of Ancient Peru. New tomb of Royal Splendor". *National Geographic Magazin.* 177, 6, pp. 2-15. Washington.

ANTZE, Gustav

1930 *Metallarbeiten aus dem nördlichen Peru* (...). Mitteilungen aus den Museum für Völkerkunde in Hamburg 15. Hamburg.

BRÜNING, Enrique

1922-23 *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque*, 4 fasc. Chiclayo.

CABELLO VALBOA, Miguel

1586 *Miscelánea anthartica donde se describe el origen de nuestros indios occidentales* ("Miscelánea Antártica. Una historia del Perú Antiguo". Lima 1951). MS.

CARCEDO MURO, Paloma

1989 "Anda ceremonial lambayecana: iconografía y simbología". *Lambayeque* (Colección Arte y Tesoros del Perú creada y dirigida por José Antonio Lavalle / Banco de Crédito del Perú), pp. 249-290. Lima.

CARRION CACHOT, Rebeca

1942 "La luna y su personificación ornitomorfa en el arte Chimú". *XXVII Congreso Internacional de Americanistas* 2, pp. 571-587. Lima.

CRONISTA ANONIMO 1604-1610

1604-10 "Fragmento de una historia de Trujillo". *Revista Histórica* 8, pp. 86-118 (Lima 1925); *Revista Histórica 10*, pp. 231-235 (Lima 1936). MS.

DONNAN, Christopher

1989 "En busca de Ñaymlap: Chotuna, Chornancap y el Valle de Lambayeque" (Colección Arte y Tesoros del Perú, creada y dirigida por José Antonio de Lavalle / Banco de Crédito del Perú). Lima.

EASBY, Dudley T.

1954 "Los vasos retratos del Perú: ¿Cómo fueron elaborados?. *Revista del Museo Nacional 24*, pp. 137-153. Lima.

FERNANDEZ DE CORDOVA, Oscar

1964 "La metalurgia en el antiguo Perú" *Fanal* 72 Lima.

HOCQUENGHEM, Anne Marie

1987 *Iconografía mochica* (Pontificia Universidad Católica del Perú). Lima.

KAUFFMANN DOIG, Federico

1964a "Ñaymlap, ave totémica de los antiguos lambayecanos". *La Industria* (1-I). Chiclayo.

1964b *La Cultura Chimú* (Las grandes civilizaciones del antiguo Perú IV). Lima (pub. en 1963). Lima.

1976 *El Perú Arqueológico.* Tratado breve sobre el Perú preincaico. Lima.

1983a *Manual de Arqueología peruana* (8a. ed.). Lima.

1983b "Pinturas arqueológicas en el Perú". *El Comercio* (5. XI). Lima.

1985 "Arquitectura zoomorfa: la ciudad del Cusco. Con anotaciones acerca de la arquitectura e iconografía Chavín. *Boletín de Lima* 38, pp. 27-34. Lima.

1986 "Los dioses andinos: hacia una caracterización de la religiosidad andina fundamentada en testimonios arqueológicos y en mitos". *Vida y Espiritualidad* 3, pp. 1-16. Lima.

1987 "South American Indians: Indians of the Andes" (Gods of Sustenance). The *Encyclopedia of Religion* edited by Mircea Eliade et al. 13 pp. 465-472. New York.

1989a "Orientación ideológica, manejo y metas de la arqueología en el Perú". *El Comercio* (Edición Extraordinaria del Sesquicentenario). Lima (4.V).

1989b *El mito de Qoa y la divinidad universal andina.* Lima, MS. en prensa.

1989c "Oro de Lambayeque". *Lambayeque* (Colección Arte y Tesoros del Perú creada y dirigida por José Antonio de Lavalle / Banco de Crédito del Perú), pp. 163-248. Lima.

KUTSCHER, Gerd
1948 "Religion und Mythologie der frühen Chimú (Nord-Peru)". *Actes du XXVIIe Congrès International des Américanistes*, pp. 621-631. París.

LARCO HOYLE, Rafael
1963 *La divinidad felínica de Lambayeque*. Lima.

LECHTMAN, Heather N.
1973 "The Gilding of Metals in Precolumbian Peru". *Application of Science in Examination of Works of Art*. Museum of Fine Art. Boston.
1981 "Copper-arsenic Bronzes from the North Coast of Peru". *Annals of the New York Academy of Sciences* 376, pp. 77-122.

LOTHROP, Samuel K.
1941 "Gold Ornaments of Chavin Style from Chongoyape, Peru". *American Antiquity* 6, pp. 250-262. Salt Lake City.
1964 *El Tesoro del Inca*. Lima.

MEJIA XESSPE, Toribio
1968 Pintura chavinoide en los lindes del arte rupestre. *Revista San Marcos* Segunda Epoca. Lima.

MENESES DE ALVA, Susana; ALVA ALVA, Walter
1985 "Los murales de Ucupe y su importancia para la cultura Lambayeque". *Presencia histórica de Lambayeque*, pp. 155-160. Lima.

MIDDENDORF, Ernst W.
1890 *Das Muchik oder die Chimu-Sprache* (Die einheimischen Sprachen Perus 6). Leipzig.

PETERSEN G., Georg
1970 *Minería y metalurgia en el Antiguo Perú*. Arqueológicas 12. Lima.

RAVINES, Rogger
1978 "VI. Metalurgia". *Tecnología Andina*, pp. 475-487. Lima.

ROWE, John H.
1948 "The Kingdom of Chimor". *Acta Americana* 6. México.
1962 *Chavín Art. An Inquiri into its Form and Meaning* (Museum of Primitive Art). New York.

RUVIÑOS Y ANDRADE, Modesto
1782 "Sucesión Chronologica: o serie historial de los curacas de Mórrope y Pacora en la provincia de Lambayeque..." (Publ. por Carlos A. Romero: "Un manuscrito interesante", *Revista Histórica* 10, pp. 289-363. Lima 1963). MS.

SHIMADA, Izumi
1985 "La cultura Sicán; caracterización arqueológica". *Presencia histórica de Lambayeque*, pp. 76-133. Lima.

SHIMADA, Izumi; EPSTEIN, Stephen M.; CRAIG, Alan K.
1982 "Batán Grande" A Prehistoric metallurgical Center in Peru. *Science* 216, pp. 952-959.
1983 "The metallurgical process in ancient Peru". *Archaeology* 36 (5), pp. 38-45.

TELLO, Julio C.
1929 *Antiguo Perú. Primera época*. Lima.
1937a "Los trabajos arqueológicos en el departamento de Lambayeque". *El Comercio*. Lima (29, 30, 31-I).
1937b "El oro de Batán Grande". *El Comercio*. Lima (18-IV).
1943 "Sobre el descubrimiento de la cultura Chavín en el Perú". *Letras* 26, pp. 326-373. Lima.

TRIMBORN, Hermann
1979 *El reino de Lambayeque en el antiguo Perú*. Anthropus Institut. D 5205 St. Augustin 1.

VALCARCEL, Luis E.
1937 "Un valioso hallazgo arqueológico en el Perú. *Revista del Museo Nacional* 6, pp. 144-168. Lima.

ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge
1971 *Cerámica de la cultura 'Lambayeque'*. Trujillo.
1989 "Introducción a la cultura Lambayeque". *Lambayeque* (Colección Arte y Tesoros del Perú creada y dirigida por José Antonio de Lavalle / Banco de Crédito del Perú), pp. 15-102. Lima.

Metalurgia Precolombina: Manufactura y técnicas en la orfebrería Sicán

Paloma Carcedo Muro

INTRODUCCION

Colón, en 1492, pidió lavadores y mineros de Almadén para beneficiar a los criaderos auríferos de la Española. En 1495, en sus "Memoriales" a la Corte de Burgos (segundo viaje a España) pide "veinte artífices ó que supiesen labrar el oro". Desconocemos si en los primeros años del coloniaje, desde Nueva España o desde el Perú se solicitó el envío de peritos mineros para las minas de plata y metalúrgicos para la fundición de menas. Resultado de la petición de Colón fue el envío a la Española de noventa obreros, parte de ellos vinieron con pacto de trabajar en todos los trabajos de las minas.

Los conquistadores y primeros colonizadores desconocían por lo general los méritos de prospección, laboreo de minas y de trabajos de orfebrería. Así se explican los fracasos iniciales en la extracción de minerales por parte de los españoles, cuando los aborígenes llevaban siglos haciéndolo con técnicas tan ingeniosas como la de los hornos llamados "guairas", sencillísimas hornillas en donde fundían las menas que no supieron fundir los conquistadores, porque eran soldados y no mineros.

En el reino del Perú, parece ser que la primera fundición que redujo el oro a lingotes fue en Tangarra o Puerto de San Miguel de Piura, por orden de Francisco Pizarro, antes de emprender la marcha hacia Cajamarca. Según Jerez (1938) "con acuerdo de los oficiales de sus majestades, mandó [Francisco Pizarro] fundir cierto oro que estos caciques (de Lachire, Almotaje o Amatope, Tangarra) y el de Tumbez habían dado de presente y sacado el quinto perteneciente a sus majestades...".

La segunda fundición fue la que se produjo en el Cusco y Cajamarca: comenzó la fundición y reparto el 13 de mayo de 1533 y terminó el día de Santiago. Muerto Atahualpa se hizo otra fundición "... hízose la fundición y diose de quintos al Rey un millón de pesos de oro, y lo que restaba eran cuatro millones, se repartió a los compañeros, a cada uno como era. Hubo cuatrocientas partes; a cada parte le cupo, afuera el oro, trescientos marcos de plata..." (Ruiz de Arce). Sobre el Cusco el mismo autor añade "...Juntose aquí mucho oro y plata, y fue tan buena esta fundición como la primera. Cúpole a su Majestad de oro y plata otro millón de pesos de oro; hubo muchos compañeros que, de esta fundición y de la otra, quedaron con cuarenta mil castellanos y otros a treinta e otros a veinte e otros a quince; no bajó ninguno de diez, hecha la fundición...".



LAM. 242. LAMBAYEQUE.
Oro en pepita (superior), oro calentado, martillado y laminado (inferior). Foto: P. Carcedo

Tampoco los cronistas, que llegaron al reino del Perú en los primeros años de la conquista, eran expertos en metalurgia o en orfebrería. Por lo tanto, en sus crónicas, no tocaron mucho estos trabajos y cuando lo hicieron se limitaron a describir lo que veían sin poner mucho interés en el proceso mismo. De ahí, que muchos datos se hayan perdido y solamente a través de los trabajos arqueológicos y análisis de la manufactura de las piezas podamos describir de qué manera se realizó el proceso tecnológico metalúrgico y de orfebrería.

Los conquistadores, en los primeros años de la conquista, se limitaron a fundir todo aquello que estaba a la vista. Más tarde y con la ayuda de los caciques locales, pues no sabían en un principio localizar los tesoros, empezaron el saqueo de las tumbas. Son famosas las riquezas descubiertas en los primeros años de la conquista de las huacas próximas a Trujillo, que fueron descritas en parte por el historiador Miguel Feyjoo de Sosa en 1763. (Garland 1896).

Según Feyjoo de Sosa quince años después de fundada la ciudad de Trujillo, en 1550, el cacique converso Antonio Chayque descendiente del Régulo Chimu Chaucha, reveló a los españoles la existencia de un gran tesoro oculto en la huaca que entonces se llamaba Lomayahuam a condición que una parte de la riqueza se invirtiera en beneficio de los indios de los pueblos vecinos de Mansiche y Haman. Fue muy grande la cantidad de oro y plata que se extrajo, aunque Feyjoo no deja constancia de cuánta.

A los trece años de este descubrimiento, esto es en 1563, siendo corregidor de Trujillo don Diego de Pinedo, se descubrieron en la misma huaca varios sepulcros de caciques que guardaban grandes riquezas, sacando 85.547 castellanos de oro. Doce años después, en los años 1577, el corregidor García Gutiérrez de Toledo del mismo lugar extrajo tanta riqueza que tuvo que entregar por quinto al rey la cantidad de 61.222 pesos de oro.

Las referencias por parte de los historiadores a las cantidades de oro y plata extraídos de las tumbas es constante por lo que se piensa que no fue sino hasta el descubrimiento de las minas de plata del cerro Potosí (1545) que podemos hablar de algún tipo de explotación. Los indígenas mantuvieron en secreto los yacimientos de las minas y tuvieron que pasar muchos años para que se empezara de nuevo su explotación.



Lám. 243

LAM. 243. LAMBAYEQUE.
Tas o yunque de piedra con tres patas y martillo utilizado en la técnica del laminado con ejemplo de metal de cobre.

El oro: cómo se presenta en la naturaleza

No hay región en el Perú que no ofrezca algún depósito aurífero; los cerritos que forman pequeñas cadenas en la llana región de la Costa; las profundas quebradas de la Sierra; la elevada e inhóspita Cordillera; los bosques de la Montaña; en una palabra todas las zonas ofrecen minas o lavaderos.

Se pueden distinguir dos tipos principales de yacimientos:

a) Yacimientos primarios en vetas de cuarzo, llamados también depósitos filonianos en donde el oro se presenta en vetas o filones de cuarzo aurífero.

b) Yacimientos secundarios o depósitos dietríticos de oro, en donde se presenta en polvo, arenas y pepitas; es el oro de los placeres o lavaderos. El oro filoniano es desprendido por la acción de las aguas de su origen y es arrastrado por éstas. En su curso lo van fragmentando hasta dejar el metal en estado libre separado de su roca (el cuarzo) y es depositado en los placeres de los ríos. Este oro suele ser blando por el desgaste que sufre en el transporte fluvial a medida que se va alejando de su veta de origen. La ley del oro de los lavaderos se estima que es alta, entre los 20 y 22 kilates (Petersen 1970). En general, la pureza del material aurífero es proporcional a la distancia del placer aurífero con el yacimiento primario o depósito filoniano.

En la distribución del oro en los Andes Centrales vamos a fijarnos en la Costa por ser el área en donde se desarrolló la cultura Sicán [1]. En la región de la

1. En los mapas del S. XVII ya aparece el nombre de Sicán (topónimo indígena ''Si'' = luna ''Can'' = casa, casa de la luna) para designar el actual bosque de Poma, Reserva Arqueológica dentro de la jurisdicción de Batán Grande, departamento de Lambayeque, en el valle medio de La Leche. La cultura Sicán, cuyo desarrollo ocurre entre los años 700 a 1400 d.C., se originó en el impacto de Huari-Pachacamac sobre la tradición Mochica local. Se caracteriza por cinco puntos:
   1.— Construcción de estructuras piramidales de adobes marcados con núcleos conformados por cámaras de relleno. Las pirámides fueron decoradas con artísticos murales alusivos al dios Sicán.
   2.— El arte Sicán presenta como constante la representación iconográfica de un personaje hierático enmascarado con atributos ornitomorfos, el cual se repite pintado, tallado, esculpido, etc., en objetos de variada naturaleza física. Los animales relacionados con el agua también ocupan un rol importante. Los personajes humanos casi no se representan.
   3.— Tecnología metalúrgica a gran escala en la cual se utilizó grandes batanes para moler minerales y escorias de cobre arsenical o bronces arsenicales a utilizarse en la manufactura de objetos metálicos. Tanto los recursos mineros como el combustible son de procedencia local.
   4.— Fuerte interacción económica con la costa ecuatoriana mediante la cual Sicán obtenía cantidades impresionantes de las valvas sagradas de la concha de *Spondylus* para su ''consumo'' en el ceremonial de las ofrendas funerarias y su redistribución entre otras sociedades contemporáneas de los Andes Centrales. La representación del *Spondylus* es muy común entre los objetos suntuarios Sicán. Otros elementos novedosos son el uso de ''naipes'' de bronce arsenical, los cuales también formarían parte de las redes de intercambio.
   5.— Ofrendas funerarias muy ricas en cantidad y en calidad de los objetos y de gran profundidad llegando casi a los 20 mts en sus tumbas. El prestigio Sicán se ve reflejado en la impresionante acumulación de *Spondylus*, objetos de cobre arsenical o bronces arsenicales así como de objetos de oro, plata y piedras preciosas y semipreciosas hallados en las tumbas de su clase dirigente.

   El Recinto funerario-religioso de Sicán, que se encuentra en la reserva Arqueológica de Poma, se compone de 8 huacas importantes: huaca La Merced, Las Ventanas, Huaca Loro o del Oro, Rodillona, el Corte, Ingeniero, Soledad y el Moscón, también conocida como huaca Colorada. Hasta los estudios del doctor Shimada (1985, 1987, 1984), se encajaba dentro del término ''cultura Lambayeque'' pero ya se la reconoce como cultura propia dentro de la tradición regional cultural de Lambayeque.



Lám. 244



Costa donde los cerritos son casi exclusivamente formados de rocas cristalinas, el oro se encuentra en las vetas de cuarzo que se han abierto paso en los terrenos graníticos y syeníticos. En esta región el cuarzo aurífero va casi siempre acompañado de óxido de hierro hidratado (limonita) o anhidro (hierro oligisto compacto y laminar).

La proporción de óxido de hierro que acompaña al cuarzo aurífero varía muchísimo, de manera que se observan todas las variedades posibles, desde el cuarzo blanco con pequeñas manchas de hierro, hasta una roca rojiza tan cargada de óxido de hierro que este último forma casi la totalidad del material aurífero, presentándose el cuarzo casi de una manera accidental.

El cuarzo en los minerales auríferos de la Costa varía mucho en su aspecto, hallándose cristalizado en prismas y reunido por el óxido de hierro en masas más o menos esponjosas con aspecto de escoria. En esta región no es raro presentarse el cuarzo aurífero asociado con otros minerales, tales como una materia talcosa de color blanco muy suave al tacto, con brillo sedoso casi plateado; también con carbonato de sal y limonita de aspecto resinoide.

Por último, en la costa del Perú se encuentra a veces el oro nativo en los minerales de cobre en los que se observan entremezclados, la calcosina, covellina, malaquita, atacamita y crisocola o silicato de cobre (también conocida como la turquesa peruana).


Lám. 245

Extracción del oro: Lavaderos y minas

Las dos formas de presentarse el oro, en lavadero o en mina da lugar a dos tipos diferentes de extracción. El oro de mina era extraído de la misma manera que el del mineral de cobre o plata y para todos ellos hay un apartado especial en el punto Minería y Metalúrgica. Por consiguiente, en este apartado, sólo tocaremos la forma de extracción del oro de lavadero.

En las explotaciones de más envergadura, tanto en las islas como en el Continente durante los primeros años de la colonia, de oro de lavadero, se siguieron con las técnicas que durante siglos habían desarrollado los aborígenes. El método consistía en remover la tierra con palos cuya punta era endurecida al fuego (macanas o coas); esta tierra se lavaba hasta obtener un residuo que contenía el oro, el cual era nuevamente lavado en recipientes planos de madera llamados ''bateas''. Las épocas de sequía eran las preferidas para llevar a cabo estas actividades.

''... esperaban que crezcan los ríos de las quebradas, y desque pasan las crecientes quedan secos, y queda el oro descubierto de los que roba de las barrancas y trae de la sierra en muy gordos granos...'' (Vasco Núñez de Balboa, 1513).

En épocas de lluvia empleaban redes para extraer el oro de las corrientes de los ríos y arroyos. También explotaban el oro acumulado en las terrazas aluviales, para lo cual desviaban y canalizaban el agua de los arroyos, que era así conducida a las terrazas, en donde el oro se lavaba separándolo de la grava. (Hay que tener en cuenta que el oro pesa 19 veces más que el agua).

El oro de veta una vez extraído era molido en morteros de piedra y se separaba lavándolo en bateas. En la batea el oro era recolectado en pequeños granitos o pepitas y de ahí se fundía en pequeños crisoles. El proceso de mineral a metal es muy sencillo y no presenta mayores complicaciones, todo lo contra-

LAM. 244. LAMBAYEQUE.
Máscara. Oro martillado y repujado, restos de pintura de cinabrio y decoración de lentejuelas. 49.5 x 29 cms.

LAM. 245. LAMBAYEQUE.
Brazos. Oro martillado, repujado y soldado. Par de brazos con dedos móviles. Decoración antropomorfa y zoomorfa. Posible uso ceremonial o ritual. 54 cms.

LAM. 246. LAMBAYEQUE.
Sicán. Batán Grande. Mano. Oro martillado, repujado y soldado con incrustación de turquesa. Posiblemente usado a manera de lampa ceremonial. 20.2 x 7.3 cms.



Lám. 246

rio de lo que pasa con el cobre como veremos. El oro al ser metal puro simple con calentarlo se obtiene el lingote.

Si bien es cierto que las leyendas sobre los tesoros del Perú siempre han ido vinculadas al oro, hubo dos metales que se explotaron y trabajaron con suma maestría: el cobre y la plata. Hasta tal punto es importante hablar de la explotación de éstos, en especial del cobre, que es imposible describrir el proceso tecnológico del oro sin hablar de los del cobre o de la plata. La razón es muy sencilla y a la vez única en la historia de la metalurgia antigua.

Los orfebres de los Andes Centrales desarrollaron con suma habilidad y destreza las técnicas de las aleaciones, tanto binarias (cobre-oro, cobre-plata, cobre-arsénico, cobre-estaño), como ternarias (cobre-oro-plata), teniendo todas ellas como base el cobre. A través de estas aleaciones supieron dar a los objetos con un bajo contenido de oro o plata y alto en cobre, un aspecto de ''dorados'' o ''plateados'' que no se hizo en ninguna otra parte del continente americano. Esto les califica como únicos en su tecnología y en las fases de su desarrollo.

Es importante tener esto en cuenta, porque aunque el libro esté enfocado hacia el trabajo del oro es imposible no hablar del cobre ya que muchos de los objetos que aparecen como de oro, a veces su composición es más elevada en cobre que en oro o plata. Por ejemplo, la máscara Sicán de la página 52-53 que parece de oro está compuesta de una aleación que contiene 40% de oro, 48% de plata y un 12% de cobre. Según Lechtman 1984, ''... algunos especialistas chimus consiguieron que parecieran de oro láminas de metal hechas con lingotes que contenían solo un 12% de oro; el resto de la aleación era fundamentalmente cobre...''.

Es muy probable que también utilizaran el oro sin alear de los lavaderos. El período Sicán que es el que vamos a tratar en este capítulo, desarrolló una tecnología metalúrgica sumamente compleja y es la única en todo el continente americano que se encuentra documentada por trabajos arqueológicos. De esta manera se puede estudiar muy bien el proceso desde que el mineral se da en la mina hasta el objeto acabado.

Para comprender el desarrollo tecnológico metalúrgico de cualquier cultura hay que conocerlo en su integridad, es decir, desde la formación de la materia prima hasta la obtención del objeto acabado. Dicho proceso desarrolla en su largo camino muchas facetas tecnológicas que están íntimamente ligadas al resultado final del objeto.

A partir de la década de los 80 los estudios relacionados con los metales empezaron a dirigirse hacia una comprensión global del proceso, es decir, había que unificar los pasos y secuencias en un todo comprensible; procesos de extracción del mineral, su transformación en la fundición y su elaboración final por el orfebre, debían de presentar una lógica en cadena.

Los estudios previos a esta visión integral se centraban en estudiar las piezas como objetos acabados, es decir, como fueron conformados (martillado en frío o en caliente, etc.) qué composición cualitativa tenían o su valor artístico e iconográfico. Todos estos estudios son muy importantes pero como resultado de los anteriores, es decir, teniendo en cuenta los procesos de extracción y transformación del metal.

Es muy difícil hablar del desarrollo tecnológico precolombino sin mirar hacia el Viejo Mundo, por dos razones; tenemos más datos (son mucho más



LAM. 247. LAMBAYEQUE.

Tas o yunque y martillo de piedra, utilizados en la técnica del laminado con ejemplo de metal de cobre.



LAM. 248. LAMBAYEQUE.
Tas o yunque y martillo de piedra, utilizados en la técnica del laminado con hoja de metal laminada.

numerosos los trabajos realizados) y el área para comparación es muy grande (Europa Moderna, Oriente Medio parte de Asia).

Hoy en día, en contra de la idea difusionista, se piensa que hubo seis o más centros metalúrgicos que se desarrollaron en la antigüedad independientemente. Mesopotamia, Anatolia, Mundo Egeo, Europa Central, Asia y China. El primer uso del metal se fecha sobre el 7.000 a.C. y el completo desarrollo de la fundición del cobre, y por tanto de la metalurgia, y de las aleaciones sobre el 2.000 a.C. [2].

Estas fechas y conclusiones a las que se están llegando vienen dadas fundamentalmente por los hallazgos arqueológicos que en las últimas décadas se están efectuando en estas áreas. Por ejemplo, en China durante muchos años se pensó que la industria del bronce fue importada, pues no se encontraban restos arqueológicos que determinaran que era autóctona. En recientes excavaciones por fin se pudo determinar la época formativa de la industria del bronce en China a través de unas excavaciones, en donde se encontraron unos vasos ceremoniales muy elaborados.

Esto nos sirve para comprender que en el proceso metalúrgico andino aún carecemos de muchos datos por falta de excavaciones y trabajos encaminados hacia ello y tenemos muchas preguntas sin responder.

Seguramente en el Nuevo Mundo hubo desarrollos metalúrgicos independientes que estuvieron indirectamente relacionados. Pero lo que nos interesa en este espacio para comprender la tecnología Sicán, es saber cómo y dónde fueron extraídos los minerales, cómo se fundieron, cómo se trabajaron y qué caminos o vías llevaron al desarrollo metalúrgico. No interesa tanto cuál fue el primer objeto trabajado o el primer horno de fundición construido. Lo que importa es tener un correcto entendimiento de cómo sucedió ese proceso y qué tenemos para apoyarnos en ello.

El hombre de los Andes Centrales desde la antigüedad ya estaba acostumbrado a hacer sus herramientas con las piedras que encontraba en la superficie; con el paso de los siglos supo distinguir unas de otras, cuáles eran más duras y cuáles más blandas, y hasta en qué cerro se daban. El oro, por su color amarillo y su brillo y el cobre, cuyo mineral es de color verde, fueron quizás los dos metales nativos que primero el hombre trabajó. Acostumbrados a trabajar y golpear los diferentes tipos de piedras golpearon éstos y observaron que no se fragmentaban ni se rompían sino que se deformaban, se aplanaban, se endurecían y se modificaban y que al ser golpeados sistemáticamente se volvían más frágiles. Habían descubierto la maleabilidad, ductibilidad, tenacidad y fragilidad de los metales.

El objeto más antiguo que se conoce en el Mundo es un adorno de malaquita (carbonato de cobre) encontrado en la cueva de Shanidar en Irak y fechado en 9.500 a.C. No es un objeto de metal de cobre, sino de un mineral que no ha sufrido la transformación del proceso metalúrgico. La malaquita fue encontrada en la superficie y a golpe de martillo se convirtió en un colgante ovalado.

Sobre este punto hubo mucho confusionismo interpretando algunas veces objetos hechos con oro o cobre nativo, como que esa cultura o en ese lugar se

2. "The Beginning of the use of Metals and Alloys". Edited by Robert Maddin, 1988, the M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts.

conocieran pasos de la metalurgia. No podemos hablar de metalurgia propiamente dicha hasta que el hombre transforma, mediante la fundición, el mineral en metal y conoce el mundo de las aleaciones.

Al principio el hombre utilizó nódulos o plaquetas en estado nativo sin hacer uso del fuego; los moldeó por percusión hasta lograr la forma deseada. A esta etapa se la conoce como etapa Neometálica. Aquí el hombre aprendió el fundamento del comportamiento de los metales, conoció la maleabilidad, plasticidad, pulimentación, perforación y posiblemente la manera de grabarlos. Sus herramientas eran bastante simples; a base de piedras de diferentes calidades que le sirvieron de percutores, yunques o sufrideras de piedra pulimentada, punzones, abrasivos (reducidos a polvo o piedras de naturaleza dura como el ágata para pulir) y limas. A esta etapa pertenece el adorno de Shanidar.

En los Andes Centrales es muy difícil determinar cuáles de los ejemplos que nos han llegado a través de la arqueología podría encajar en este período. Entre otras cosas porque parte de los restos de la etapa del período Inicial o Formativo se han perdido. Solamente tenemos las publicaciones que en su época salieron, y en aquel entonces análisis metalográficos no se hicieron. Bennett, 1936, hace referencia al inicio de herramientas hechas por martilleo de cobre nativo en Chiripa. Grossman (1972), encontró en Waywaka, Andahuaylas, en contexto hojas de metal de oro laminado, fechándolo en 1.500 a.C., lo más temprano que se conoce en los Andes Centrales. Estas hojas se llevaron al Laboratorio de la Universidad de Cusco para ser analizadas, pero nunca se llegaron a realizar los análisis y se perdieron. Esto nos lleva a conjeturar que las láminas estarían hechas a partir de oro nativo y no por fundición, aunque no tenemos seguridad en ello, por la fase tan temprana en que han sido encontradas [3].

La segunda etapa tecnológica es la que se inicia con el descubrimiento de la acción del calor sobre los metales nativos. Esta etapa se divide en dos períodos: a) Protometalúrgico y b) Metalúrgico.

El período Protometalúrgico es en el que el hombre utiliza la acción del fuego sobre los metales nativos calentando esos nódulos o plaquetas en hornos pequeños en donde pondría los crisoles. El fuego vivo lo mantendría mediante el soplillo de caña y el aire pulmonar de varios colaboradores.

Este es un paso muy avanzado con respecto al anterior; se empieza a manejar grados de temperatura y soplillos que mantengan el fuego vivo y constante. En los Andes Centrales hay varios hallazgos que pertenecen al período Formativo Medio Temprano o Cupisnique Medio Clásico (1000 — 700 a.C.), que podrían encajarse dentro de este período protometalúrgico como son los restos de objetos de cobre encontrados en Puémape, Tablada de Lurín y Kothos, aunque no tenemos la suficiente información como para saber si estos objetos fueron hechos a partir de nódulos o de minerales transformados en metal.

El período metalúrgico es en el cual el hombre además sabe separar y purificar los metales. Nace propiamente la metalurgia. Distingue los óxidos de los sulfuros y sabe cómo reducir éstos. Conoce las aleaciones y cómo utilizarlas. En los Andes Centrales ya se había desarrollado a finales del Horizonte Temprano pero es con la cultura Mochica que se llega al máximo exponente de este período, tradición que será heredada por sus sucesores los sicanes.

3. El oro nativo puede sufrir la acción continua del martillo hasta lograr una lámina fina sin ser calentado debido a su maleabilidad pero depende mucho de su composición interna.

LAM. 249. LAMBAYEQUE.
Huaco. Oro martillado, repujado y soldado. Representación en alto relieve de figuras zoomorfas con asa puente rematada con personaje mítico.
25 x 20 cms.

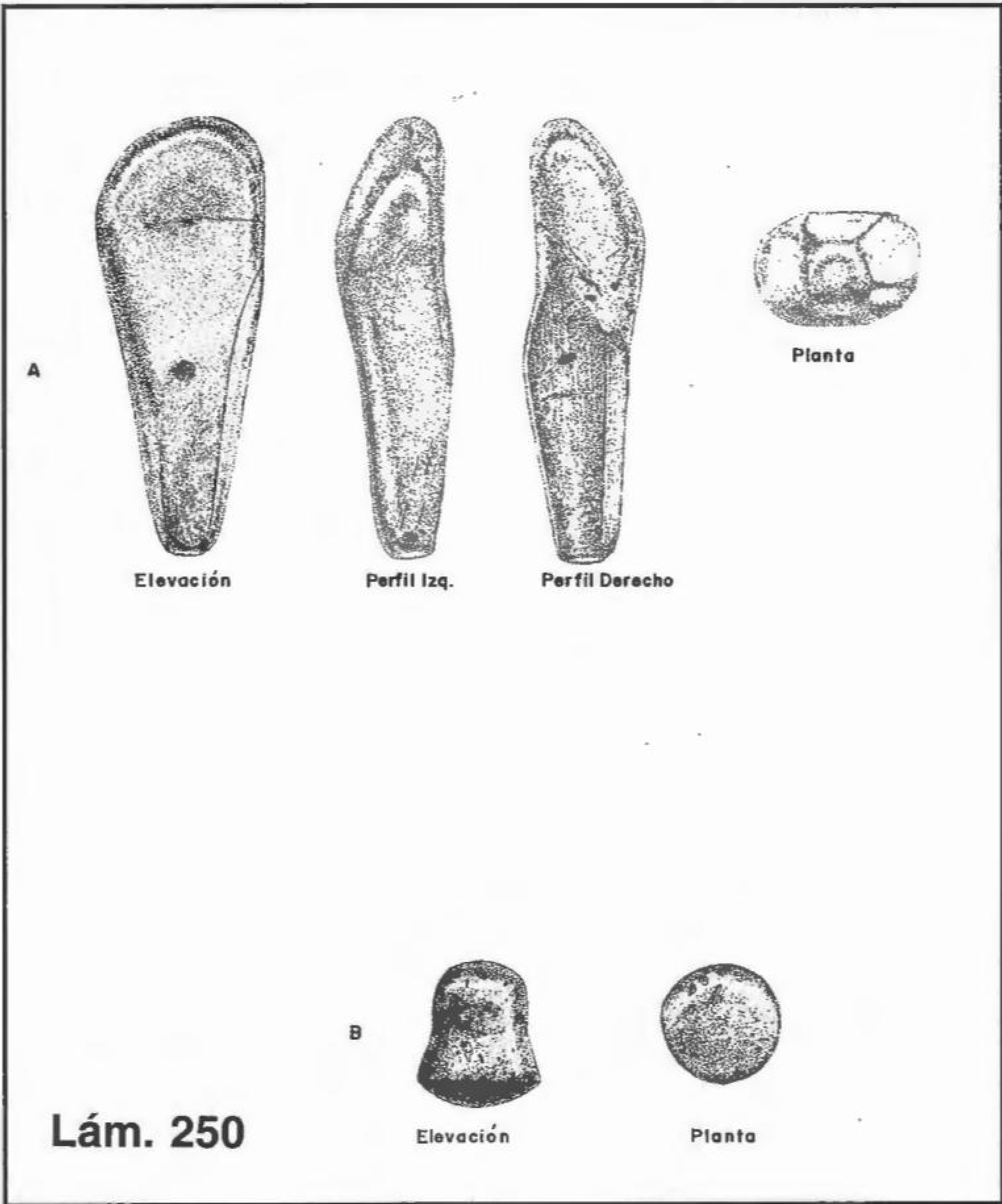


Lám. 249

La manera de cómo el hombre fue avanzando en sus etapas tecnológicas es muy posible que estuvo muy vinculada también a sus avances en el conocimiento de los minerales. Al principio trabajó lo que encontraba en la superficie (nativo). Estos minerales presentaban colores llamativos (amarillo-oro, verde-cobre, azul-azurita) y le llamaron poderosamente la atención. Más tarde tuvo que empezar a ir en su búsqueda y aprender dónde encontrarlos.

La corteza terrestre está formada por rocas y estas rocas de minerales. Un yacimiento mineral se le llama a un volumen limitado de rocas que contienen minerales útiles al hombre. Como ya vimos con el oro, hay varios tipos de yacimientos, pero aquí nos interesan los primarios o vetas. El hombre fue a su búsqueda en los cerros; los lugares en donde se encuentran son conocidos como "sombreros de hierro", en quechua *ppaco* o paso que significa bermejo o colorado por el color que adquiere la tierra.

Haciendo un corte al yacimiento vemos que en primer lugar y lo más cercano a la superficie están los carbonatos e hidrocarburos como la azurita (color azul) y malaquita (verde), ambos carbonatos de cobre. Después los óxidos (como cuprita, olivianita) junto con los cobres arsenicales y metales nativos, y después los sulfatos como la calcocina (sulfato de cobre). Estos tres grupos forman la zona llamada de oxidación u oxidada, o de yacimientos secundarios, es decir que estas partes superiores en la veta están químicamente alteradas por las acciones del agua y del aire.



LAM. 250.

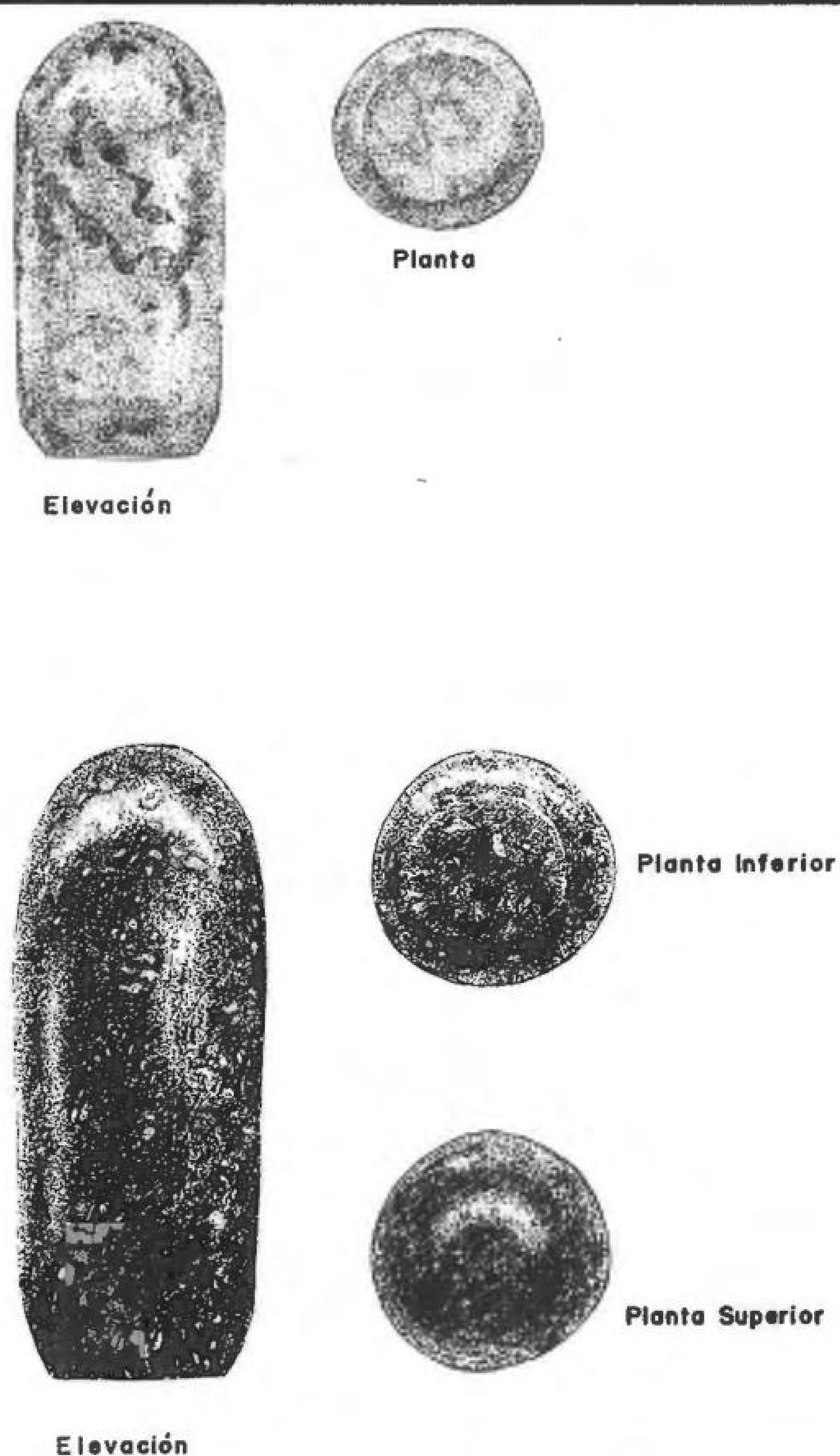
a). Diferentes vistas de un martillo de piedra alargado utilizado para trabajar en el recopado.

b). Martillo de piedra en forma de campana utilizado para trabajar láminas de metal delgadas.

SOMBRERO DE HIERRO, ESQUEMA: PRINCIPALES MINERALES USADOS EN EPOCA PRECOLOMBINA

SUPERFICIE		ORO	PLATA	COBRE	PLOMO	ESTAÑO
ZONA OXIDADA (secundaria)	carbonatos hidrocarburos óxidos	nativo nódulo ó plaquetas	nativo nódulo ó plaquetes	azurita malaquita ARSENICALES cuprita olivianita NATIVO	cerusita	casiterita
línea de agua	sulfato					
ZONA ENRIQUECIDA (no hay oxidación)						
ZONA PRIMARIA	sulfuros (yacimientos primarios sin alteraciones)	veta filón	argentita	coverina calcoperita	galena	estanita

Siguiendo este esquema, el hombre empezó primero a utilizar los carbonatos y los óxidos que es lo que encontró primero. El proceso del paso de mineral a metal en ellos es muy sencillo; sólo hay que reducirlos (quitarles oxígeno y hacerle neutro). Para ello primero se tritura la roca, se muele y el



polvo pasa a un horno pequeño que mantenga una atmósfera reducida para el fundido y una ventilación eficiente, alcanzando una temperatura en los hornos sicanes de (1.100-1.200° C.)

Por lo tanto los primeros objetos tanto en el Viejo Mundo como en el Nuevo fueron hechos a base de óxidos de cobre y cobre arsenical que se encuentran en el mismo nivel. La utilización de unos u otros vendría ya dada por las propiedades que los metalurgistas obtuvieron de una u otra utilización. El cobre arsenical respecto al cobre tiene las propiedades de que es más fácil de fundir, necesita menos temperatura y facilita mucho la labor de vaciado. Tiene sus desventajas también y son que los cobres arsenicales están compuestos de arsénico y antimonio que al quemarse producen gases muy tóxicos.

Con el uso del cobre arsenical el hombre empezó a descubrir otros componentes en los minerales que de alguna manera alteraban las propiedades del metal original, en este caso de los óxidos de cobre. El desarrollo tecnológico anterior (de óxidos y carbonatos) se vio alterado por uno nuevo que en realidad es un paso transitorio entre el uso de carbonatos y óxidos a sulfuros. A esta etapa se le considera como el inicio de la ''Edad del Bronce'' [4]. En los Andes Centrales empezamos a encontrar objetos de cobre arsenical o bronces arsenicales durante el período Moche, pero cuando alcanza su gran desarrollo es durante el periodo Sicán (850-1100 d.C.) cuando su fabricación es en ''masa'', es decir, una gran producción en moldes. En Perú y en general en todo América del Centro y Sur no podemos hablar de una ''Edad del Cobre'' ni de ''Bronce'' porque aún faltan muchos estudios y hallazgos que puedan darnos un panorama más claro de lo que ocurrió.

Según se fueron agotando los yacimientos de óxidos, cobres arsenicales y sulfatos, el hombre se adentró más en su búsqueda y encontró los sulfuros. Para ello ya había adquirido experiencia en la transformación de los óxidos y esto le sirvió para poder transformar los sulfuros, cuyo procedimiento es un poco más complicado. Hay que pasarlos primero a óxidos mediante una ''tostación'' previa en el horno y de ahí se sigue con el procedimiento acostumbrado.

En esta búsqueda el hombre encontró el sulfuro de estaño y el de cobre (estanita y calcopirita) que a veces se dan juntos y los mezclaría dando lugar al bronce. Estaño en Perú sólo hay en la Sierra y en la antigüedad utilizaron mucho la estanita que es el sulfuro de estaño más abundante en la cordillera. El bronce fue la aleación impuesta por el imperio incaico. (1.100-1.515 d.C.) y no es de extrañar ya que ellos conocían muy bien los yacimientos de estaño de la Sierra. Objetos en bronce hay desde Moche, pero son escasos. La gran producción se hizo a partir de la imposición del Imperio Inca que fueron quienes explotaron el estaño en gran cantidad.

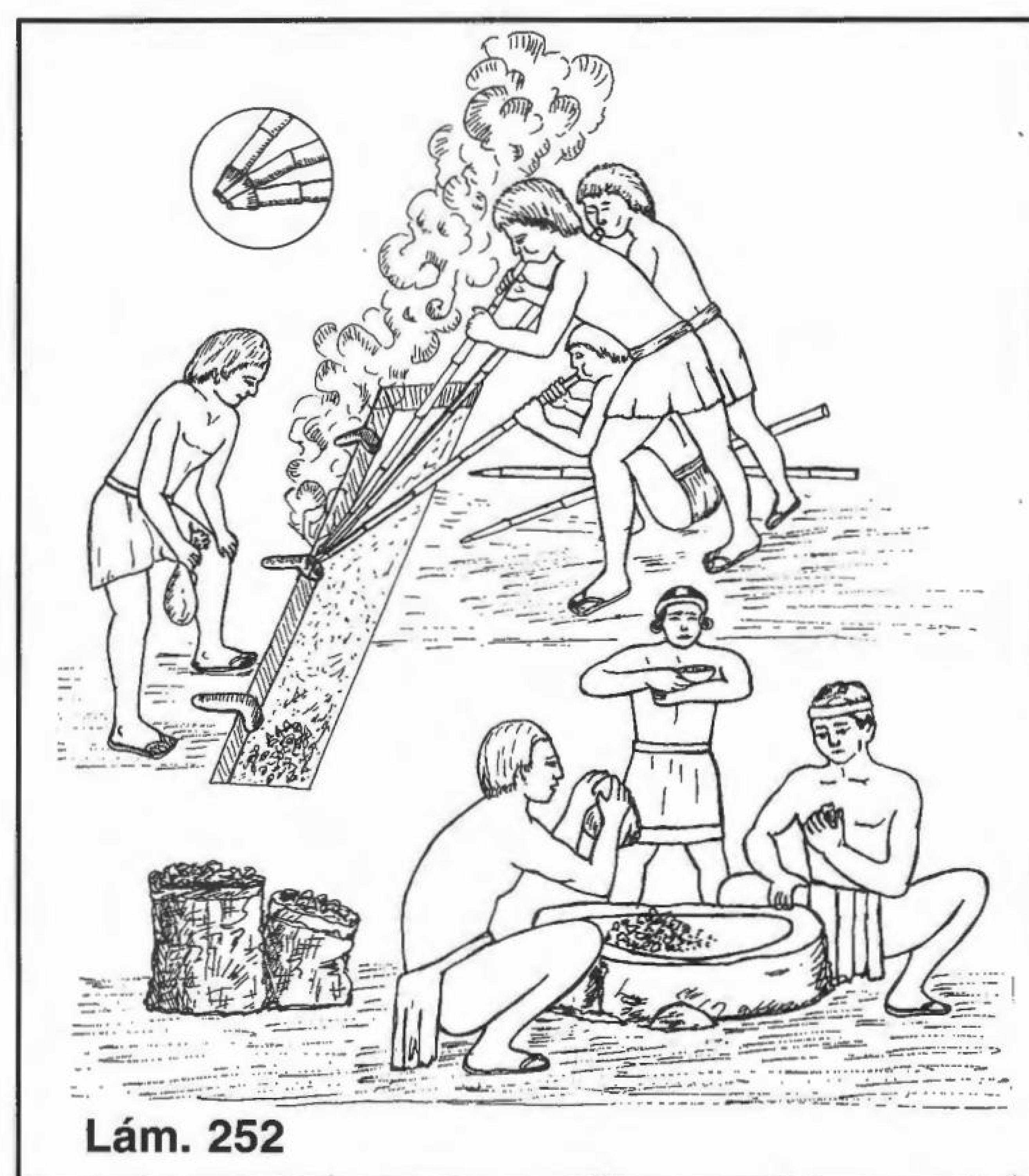
En líneas generales podemos decir que el hombre utilizó el mineral que la naturaleza le brindaba y a partir de ello empezó a formar su propia tecnología. Aunque algunos dicen que Perú era un país más rico en cobre nativo que en oro (Patterson 1971), lo cierto es que, los primeros ejemplos que tenemos son una hojuela de oro (Waywaka) y no hay muchos objetos de cobre de los periodos tempranos. Los que hay son muy sencillos y no podemos hablar hasta el periodo Moche en que ya su producción es considerable. Es decir, casi 1500 años en que el desarrollo del cobre no tuvo la relevancia que tuvo el del oro.

LAM. 251.

c). Vista de un martillo de piedra. d). Vista de un martillo de piedra alargado utilizado posiblemente en la técnica del recopado.

4. Cuando se empezó a utilizar el ''bronce'' en los Andes Centrales el metalista ya había utilizado otras aleaciones como la plata con cobre y oro con cobre ya que esa aleación es intrínseca en los metales antiguos.

En Perú la mayoría de los importantes depósitos minerales de plata, plomo y cobre ocurren juntos. Cada metal nativo de oro, plata y cobre contiene cantidades variables de otros metales. El oro nativo normalmente contiene cobre mientras que el cobre nativo no lleva oro. Las diferencias en las resistencias de las corrosiones de los metales afecta las proporciones de cobre, plata y oro en los metales nativos. La aleación llamada "tumbaga" en principio era una aleación natural del oro nativo con cobre en proporciones de más de un 10% de cobre. Más tarde y probablemente por diferentes razones —como podría ser el agotamiento de oro nativo con este tipo de aleación— empezaron a trabajar en veta y a hacer aleaciones artificiales de oro y cobre, también conocidas como "tumbaga" pues ofrecía una serie de ventajas como eran: a) parecer una pieza de oro teniendo un bajo contenido de él, por medio de la técnica del dorado de superficies metálicas; b) la dureza que adquiría una hoja de metal con esta aleación, durante el martilleo no rompía su flexibilidad sino que la mantenía y c) el vaciado era más fácil.



El oro nativo de América del Sur normalmente contenía plata formando una aleación natural conocida como "electrum" (aleación que contiene 75% de oro y 25% de plata). Pero no hay un solo ejemplo de análisis de una pieza que haya dado con esta proporción en los Andes Centrales, por lo tanto hay que tener mucho cuidado a la hora de analizar una pieza con los resultados cualitativos y cuantitativos para no llegar a conclusiones falsas.

Minería y metalurgia precolombina: Epoca Sicán

La Minería es una actividad destinada a la extracción racional de los minerales. Es el primer paso en el desarrollo tecnológico metalúrgico y comprende varias etapas: la exploración, la extracción y fundición.

La exploración consiste en la búsqueda y calificación de los minerales. Es la etapa que ya describimos, en que el hombre va en busca de los minerales, y de los "sombreros de hierro" y reconoce qué minerales se encuentran en qué sitios. El hombre precolombino hizo pequeños cateos de pozos no muy profundos y trincheras, pero no se sabe de minas precolombinas con túneles y complicados sistemas de ventilación.

La extracción es la explotación del mineral que tiene dos actividades; el arranque del mismo y su transporte. Esta etapa, como la anterior, está muy poco explicada por los cronistas con referencia al Perú. Cieza de León, 1962, es de los pocos que menciona algunos lugares concretos en que fueron explotados en Perú y Colombia el oro y casi ninguno de cobre y plata.

"... al principio se explotaron y en gran escala desde 1542 los yacimientos de Carabaya, en la altiplanicie boliviano-peruana, en Oruro, Asillo y Asangra, donde los años pasados (1553) se sacaron mas de 1700000 pesos de oro tan fino que subía de la ley y deste oro todavía se halla en el río... a muchos una sola batea les daba 500 a 1000 pesos, sacándose de ese río más de un millón trescientos mil pesos..."

Aguilar Revoredo, 1940, enumera otros depósitos auríferos filonianos trabajados en la antigüedad: Apurímac, Cotabamba, Colquimarca (Cajamarca), Ica, Nazca, Pataz y Paucartambo.

Posnansky 1945, habla de antiquísimas explotaciones auríferas río abajo de Machu Picchu.

En cuanto al oro de los depósitos detríticos ó secundarios, (lavaderos, oro libre, pepitas, etc) ya Cieza nos menciona las arenas de los ríos Carabaya y Sandia con una ley entre 20 y 22 kilates.

LAM. 252.
Dibujo hipotético de un taller de fundición Sicán. Tres artesanos mediante la caña mantienen la temperatura del horno. Otros dos trabajan en un batán, uno rompiendo la masa metálica y el otro eligiendo los "prills".

LAM. 253. LAMBAYEQUE.
Huaco. Oro martillado, repujado y soldado. Reproducción en oro de piezas funerarias. Decoración antropomorfa y zoomorfa.
22 x 21 cms.



Lám. 253

En el valle del río Tumbes existen dos zonas de concentración natural de oro nativo: Ricaplayas y Puyango teniendo su origen en el región aurífera de Zaruma (río Amarillo y Galera) en el Ecuador. El oro de lavadero del río Tumbes es de color amarillo claro, blanquecino y de unos 17.5 quilates. También hay yacimientos detríticos auríferos dentro de la zona noroeste del Perú en las cuencas de los ríos Calvas, Santa, Chuquicarca, Ocoña. En el Perú septentrional fue el oro del río Chinchipe el que más se explotó en la época Precolombina con una ley entre los 19 y 20 kilates. También se explotaron los ríos de otros valles como el Marañon, Santiago de la Montaña, Aguarrica, Morona y Chachapoyas.


Lám. 254

La extracción del metal ya fuese de lavadero o de mina, se realizaba con un equipo muy simple. El mejor ejemplo que conocemos del equipo de un minero precolombino es el del llamado ''Copper Man'' (Bird 1975). Este minero trabajaba en la mina de Chuquicamata en el desierto de Atacama, Chile, zona muy conocida por su riqueza en minas de cobre (atacamita). Mientras rompía la roca, el túnel o techo se desplomó sepultándolo a él y a todo su equipo de trabajo. Su cuerpo, perfectamente conservado, parece como si hubiera quedado inmóvil en la misma posición en que sus dedos manos y pies trabajaban. Su equipo de herramientas se componía de: cuatro martillos con mango de madera, una ''pala'' de piedra con mango de madera, una ''pala'' de madera sin mango, cinco palos de madera usados para remover pedazos de roca fracturada (la atacamita concentrada en las fisuras), una bolsa de cuero (piel de llama), cuatro cestos en espiral incompletos, fragmentos de cestería y correa de cuero. En torno a las caderas del minero tenía dos prendas de tela tejidas muy burdamente y también rodeando los tobillos. Su pelo está totalmente trenzado dando la sensación en un principio de que se trataba de una mujer. Este descubrimiento efectuado en 1899 es el único ejemplo que existe de un minero precolombino. Actualmente su cuerpo con todas sus herramientas se encuentra en el Museo de la Historia Natural de Nueva York.

En el apartado de tecnología en la orfebrería Sicán hablamos de los parecidos entre las herramientas usadas aquí y en el Viejo Mundo. Pues bien. ahora volvemos a ver esa similitud. Hay un dibujo de un vaso de terracota griego —corintio del s. IV a.C., en el que se representa un escena minera, cuatro mineros de diferentes edades trabajan en un pozo [5], uno de ellos (el más musculoso) está rompiendo la roca con un martillo idéntico a los encontrados con el hombre de cobre de Chuquicamata. Lo mismo se podría decir de los cestos en los que están subiendo la carga.

Después de la extracción del mineral vienen las fases de: *concentración* (separar la mena de la ganga; en Perú se llama pallaqueo y se hace a pie de mina), *trituración y molienda* (reducción del tamaño de la roca y triturarlo hasta que la mena se libere), *transporte* (que se podía hacer de dos maneras o por fuerza humana en costales de fibra o cuero que cargaban en la espalda a través de un cinto en la frente, o por las llamas) y por último la *fundición*.

El único centro de fundición metalúrgico prehistórico conocido y que ha sido científicamente estudiado es un lugar llamado Cerro de los Cementerios en el valle central de La Leche, pequeño valle fluvial en la parte norte de la costa peruana (Shimada 1987). La cronología cultural de ocupación del Cerro de los Cementerios o Cerro Huaringa data del Periodo Sicán Medio y Tardío, Chimú e

5. Mining, An International History. John Temple, 1972, pag. 19.

LAM. 254. LAMBAYEQUE.
Vaso. Oro martillado y repujado. Decoración antropomorfa y zoomorfa.
22.5 cms.

LAM. 255. LAMBAYEQUE.
Vaso. Oro martillado y repujado. Decoración de figuras antropomorfas portando cetros.
22.3 cms.



Lám. 255

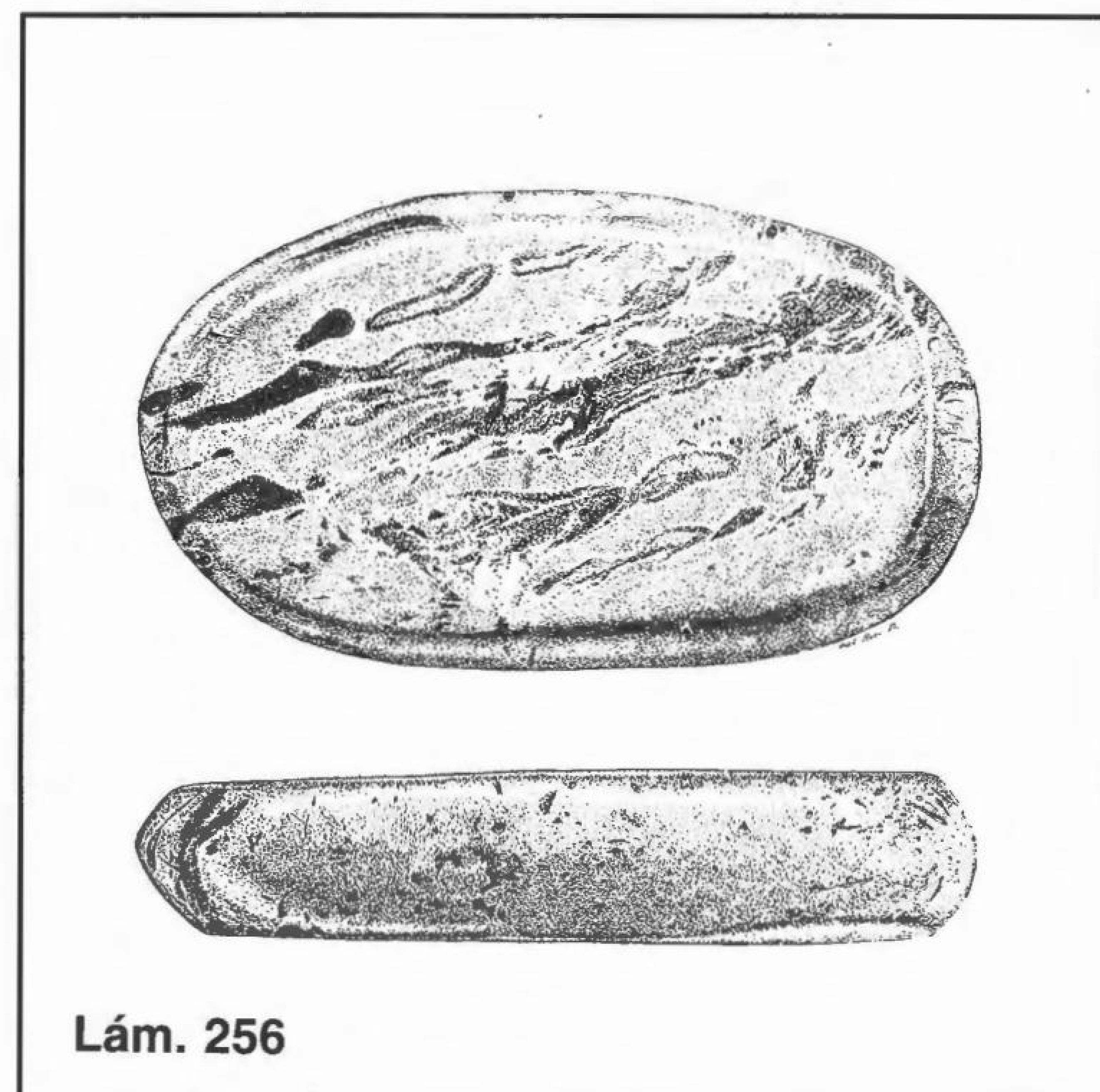
Inca (950 d.C. — 1530 d.C.) es decir, una tradición metalúrgica que abarca unos 600 años. La investigación ha documentado la producción del cobre arsenical a gran escala en este cerro y comprobó que en todo el valle La Leche hay vestigios de una fuerte actividad metalúrgica (Cerro Sajino). Se ha podido documentar también 4 juegos completos de hornos y parte de un 5º horno en la huaca del pueblo de Batán Grande, situada en el centro del actual pueblo de Batán Grande fechándose en el Sicán Medio (900-1100 d.C.). Por lo tanto, los estudios revelan un gran conocimiento local para la eleboración de cobre arsenical. Artefactos con esta aleación son comúnmente encontrados en las tumbas Sicán como parte de las ofrendas funerarias representando "naipes", azadas, puntas de flecha, etc, junto a los objetos de oro y plata.

La elección del lugar en que debe de ubicarse un centro de fundición se basó hoy (La Oroya) y antes en varios factores. En un radio no muy grande deben de estar las fuentes de la materia prima (en este caso el combustible y los minerales) y vías de comunicación que conecten estas fuentes con el centro; y a su vez, desde éste se pueda distribuir el producto acabado (lingote o pieza pre-fabricada) a los talleres de orfebres, que pueden estar cercanos al centro de fundición o no, por intercambio o comercio. Todo unido a una gran organización laboral, social y política.

Alrededor del Cerro de los Cementerios y en un radio no superior a los 6 kilómetros se encuentran varias minas que posiblemente abastecieron al centro de fundición. A 4 kilómetros al Oeste del Cerro de los Cementerios está Cerro León que tiene minas de hematita y limonita, ambos óxidos utilizados como fundentes en el proceso metalúrgico de los hornos del Cerro. A unos 2 kilómetros del Cerro se encuentra la mina Cerro Blanco con óxidos de cobre y óxidos de hierro (hematita), esta mina se conecta con el centro de fundición por un pequeño camino prehistórico. A 6 kilómetros de Cerro Blanco se encuentran dos importantes minas precolombinas de mineral de cobre, en Cerro Barranco Colorado y mineral rico en arsénico en Cerro Mellizo (arsenopirita y escorodita). El combustible que se necesitaba se obtenía de los extensos bosques subtropicales que cubren parte de las áreas sin cultivar en los distritos de Santa Clara y Poma en el valle de La Leche y áreas circundantes, conocidas por otro lado hasta hoy en día por la magnífica calidad del carbón que producen, principalmente del algarrobo. (Prosopis Juliflora).

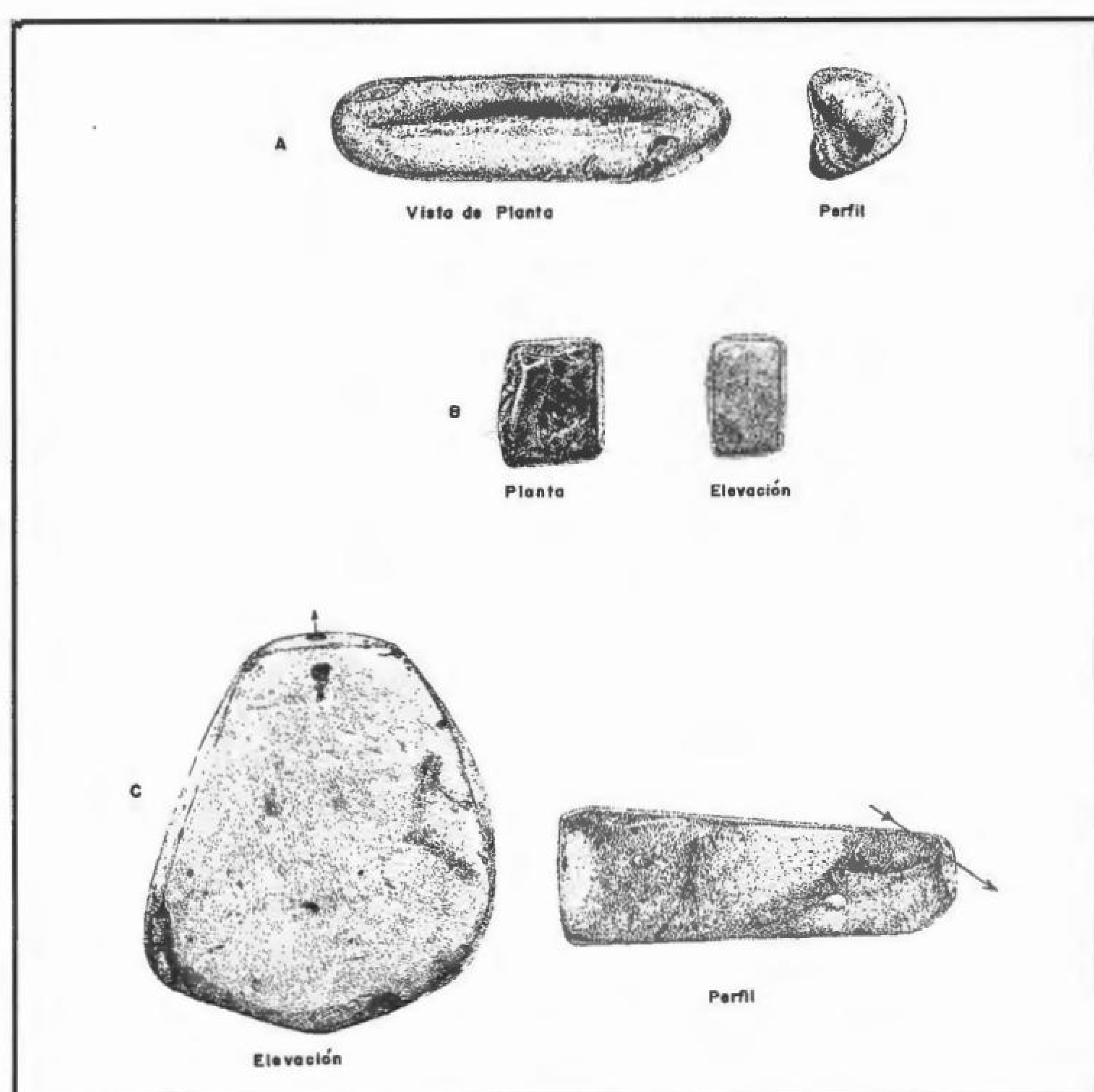
Los talleres de fundición del Cerro de los Cementerios están compuestos por baterías de tres o cuatro hornos, dos o tres batanes con sus manos o "chungas" y áreas quemadas. En los hornos se colocaba el combustible (carbón de algarrobo) y se calentaba el horno unos 30 minutos, una vez caliente se ponía la carga que consistía en una mezcla de mineral (óxido de cobre como malaquita y mineral rico en arsénico como arsenopirita) y fundente óxido de hierro (limonita o hematita). El fuego se mantenía y era avivado por dos o tres hombres que usando toberas encajadas en cañas lograban mantener una temperatura entre los 1100-1200ºC solamente con el aire de sus pulmones [ver dibujo]. Cuando la temperatura del horno sube, la carga se empieza a derretir gracias a la acción de los fundentes (componentes ricos en hierro que se añaden a la carga del horno para separar más fácilmente la escoria del metal) y baja al fondo de la cámara reduciéndose el mineral a "gotas" de cobre arsenical llamadas "prills" que se encontrarían "atrapadas" en la escoria.

Como resultado de cada fundición se obtenía una masa fundida formada de escoria y prills. Esta se colocaba en los batanes y con la ayuda de la



Lám. 256

LAM. 256.
Dibujo de un tas o yunque de piedra utilizado para el laminado posiblemente de hojas de metal de oro.



Lám. 257

LAM. 257.

a). Vista de planta y perfil de herramienta de piedra utilizada para doblar la lámina de metal presionándola en la concavidad horizontal que atraviesa la pieza. b). Martillo de piedra en forma cuadrada. c). Elevación y perfil de un tas o yunque de piedra utilizado para el laminado de hojas de metal posiblemente de oro.

''chunga'' o mano se rompía la masa separando la escoria del prills. Los prills eran recolectados a mano y se calentaban en un crisol para formar la ''torta metálica'' o lingote, mientras que la escoria se descartaba. El lingote o torta se transportaría a los talleres de artesanos para su futura refinación y trabajo.

Manufactura y técnicas de trabajo en la orfebrería Sicán

Los orfebres sicanes heredaron una rica y variada tecnología que ya había sido desarrollada durante el anterior período Moche. Cuando florece la cultura Sicán (850 d.C.), los orfebres moches ya eran consumados maestros en el uso de las aleaciones, en el martillado y forjado de los metales y en especial en dar a las superficies metálicas la apariencia de dorado y plateado conteniendo en la aleación muy poca cantidad de metal noble (oro o plata).

Sin embargo, los orfebres sicanes se caracterizaron por la preferencia del uso de otras técnicas que no usaron tanto sus antecesores como fueron el recopado, granulado, engastado (utilización de piedras preciosas y semipreciosas y conchas para la decoración de vasos, tumis y máscaras), el pintar con cinabrio sus objetos en especial las máscaras y vasos, y por último la utilización de las plumas de diferentes colores en sus máscaras.

Aquí no interesaba tanto la superficie metálica como en los Moche. Para los sicanes la superficie metálica es simplemente la base que va a ser cubierta por otros elementos. Es importante notar que aunque no sea para ser vista, esa base debe ser de metal noble. El arte Sicán es un arte más de ''escondidas'', más para ser disfrutado después de la muerte. Es un arte de enterramiento y por lo tanto funerario y quizás sólo fuera comprensible para una clase muy especial. En cambio, el arte Moche es un arte de la guerra, de luchas por el poder y estatus que también viene representado en sus cerámicas y objetos de metal. En las tumbas Moche es muy común encontrar objetos relacionados con armas, escudos y todo tipo de objetos que se representan en las escenas de guerra y caza... El arte Sicán es más de adornos que se usaban en actos ceremoniales y pacíficos (máscaras, tumis, orejeras, coronas, collares, vasos, planchas metálicas para ser cosidas a textiles) pero que difícilmente pudieron ser usados para actos bélicos.

La cultura Mochica se caracteriza también por la utilización del cobre, ya sea en aleación o sin alear, en primer lugar, dejando el oro y la plata para enterramientos muy especiales. Los enterramientos sicanes se caracterizan por la gran cantidad de oro y plata utilizada. Hay pocos objetos de cobre pero lo que sí hay son objetos de bronce arsenical en forma de instrumentos agrícolas y ''naipes'' y aparecen por millares formando paquetes o manojos.

Las enormes cantidades de oro y plata encontradas en las tumbas sicanes hacen pensar en varios puntos. En primer lugar en un fuerte poder económico y religioso; económico porque si no hubiera sido imposible mantener una infraestructura tan grande de mineros, fundidores y artesanos que fabrican esos objetos de metal; y religioso porque la cultura Sicán se desarrolló exclusivamente en Batán·Grande y éste era un centro ceremonial y de enterramiento para una cierta élite posiblemente no sólo del lugar sino de otras partes de la región. No fue una cultura bélica sino que gozó de un gran prestigio religioso (Carcedo y Shimada 1985, Shimada 1984, 85) carácter que quedó reflejado en el tipo de objetos que elaboraron para sus enterramientos.

Por lo tanto, vemos que los sicanes supieron del manejo de las técnicas ya utilizadas por los Moche, ya que nos han llegado ejemplos de ello; pero prefirieron aquéllas que se acoplaban más a su ideología. Es muy posible que los mochicas utilizaran tanto el cobre porque era el metal que más disponían y tuvieron que desarrollar las técnicas del dorado y plateado de las superficies metálicas porque querían dar a sus objetos esa apariencia, siendo su disponibilidad en materiales nobles muy escasa. Geológicamente es mucho más factible disponibilidad de oro y plata por parte de los sicanes que de los moche, ya que en las regiones en que se dieron dichas culturas solamente la Sicán estaba cercana a yacimientos tanto mineros como de lavadero de ríos de oro.

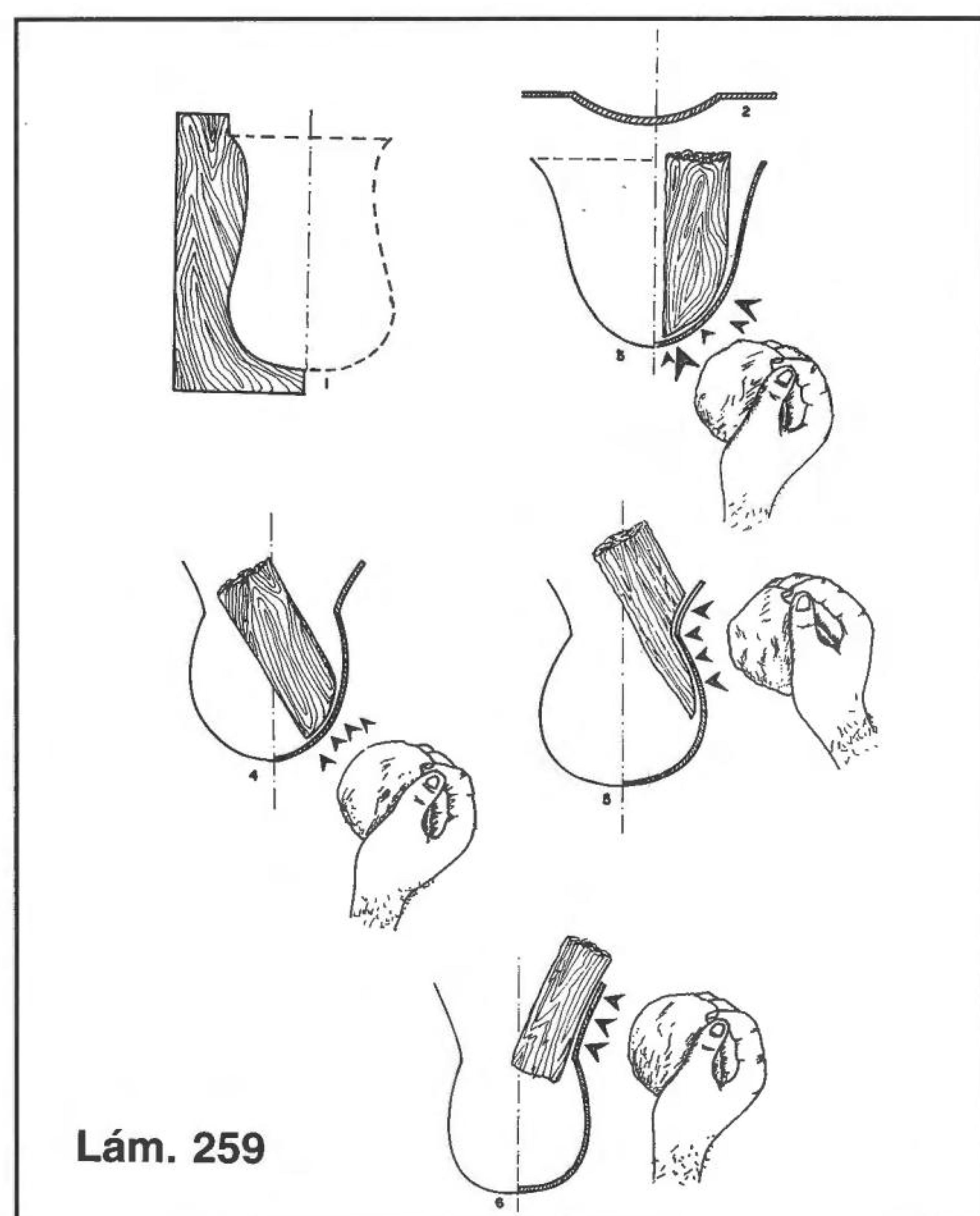
Para hablar del desarrollo de la tecnología en la orfebrería Sicán tenemos que hacerlo desde un punto de vista genérico. La causa es que ningún taller completo de un orfebre ha sido encontrado en los Andes Centrales. Las herramientas o utensilios que disponemos tienen su origen la mayoría en la huaquería y están en los museos o colecciones particulares sin muchos datos o referencias. Las únicas piezas que se encuentran asociadas a un contexto arqueológico son unos martillos encontrados por C. Donnan en Chotuna y otros encontrados por Grossman en Waywaka. Por lo tanto al describir las diferentes técnicas usadas por los sicanes haremos referencia a los objetos materiales que nos han llegado aunque no sean exclusivamente de uso entre los sicanes. Este planteamiento es válido desde el punto de vista de que lo que sí varía de una cultura a otra es el uso de una u otra técnica, pero no las herramientas. Hemos visto y veremos cómo herramientas usadas en Egipto hace más de tres mil años y en Grecia hace más de dos mil años se utilizaron igual en las culturas precolombinas. A esto hay que añadir que la mayoría de los objetos que nos han llegado, en cuanto a herramientas se refiere, pertenecen a la Costa Norte.

Martillado y laminado

El martillado (dar forma a golpe de martillo a una pieza en frío) se piensa que fue el primer método seguido por el hombre en la conformación de los metales. Se utiliza como instrumento una piedra o hueso llamado martillo, un yunque o tas que puede ser de madera o piedra y es la base sólida sobre la que trabaja el martillo los metales y la materia prima que en principio serían los nódulos o plaquetas que se encuentran en estado natural o los lingotes procedentes de los centros de fundición. En todas las culturas de los Andes Centrales la técnica preferida por los orfebres fue el martillado; apenas se usó el vaciado, técnica tan utilizada por las culturas de más al norte. Mediante el martillado pudieron lograr hacer láminas tan finas que incluso hoy en día no sería posible hacer sin el uso de laminadora. Supieron dar el grosor requerido según fuera la finalidad del objeto. Por ejemplo, en las máscaras Sicán es muy clara la diferencia entre las máscaras que tienen que "soportar" adornos y las que no. Las primeras necesitan de una lámina gruesa en la cual se van añadir adornos de plumas, pintura de cinabrio, piedras preciosas en los ojos, narigueras con colgantes y otros adornos (Carcedo 1990). Mientras que en las segundas ninguno de estos adornos van a ser puestos, por lo que con una lámina fina es suficiente. Lo mismo ocurre en la representación de figuras; se parte de una lámina base recortada según su forma y después se van añadiendo, por unión mecánica, los diferentes elementos que la conformaban como la máscara, tocado, vestidos o cualquier otro tipo de adorno. Estos se elaboraban individualmente y todos presentan el mismo grosor de lámina (lámina 238).

El ejemplo más temprano que tenemos de herramientas para el laminado son las encontradas por Grossman en Waywaka, provincia de Andahuaylas,





LAM. 258.
Herramientas de piedra utilizadas por los orfebres precolombinos. Martillos en diferentes formas y tamaños.

LAM. 259. LAMBAYEQUE.
Diferentes fases en la elaboración de un vaso por la técnica del recopado. El molde o matriz de madera varía en sus ángulos según la forma que va adquiriendo el vaso.

LAM. 260. LAMBAYEQUE.
Vaso. Oro martillado y repujado. Decoración de personaje con gran corona y cetros en ambas manos.
15 cms.



Lám. 260

altiplano peruano (Grossman 1972). Allí se encontraron, metidos en un cuenco de dos piezas de roca volcánica, tres martillos cilíndricos pequeños hechos de basalto granular y areniscas, y un yunque en forma de hongo junto con unas hojas de oro; todo fechado hacia el 1500 a.C. Aquí ya estamos hablando de un proceso más complejo que el simple martillado y es el laminado que consiste en estirar o expandir y dar forma al metal a golpes de martillo hasta adquirir el grosor deseado. Para alcanzar un grosor tan mínimo como el de las hojas de Waywaka el metalario debió de ser un maestro en la utilización de los martillos; de hecho, los tres aunque de forma son parecidos, no lo son en cuanto tamaño y peso, es decir, se fueron usando según eran requeridos en las diferentes etapas del adelgazamiento de la lámina; sus tamaños también están relacionados con el del tas, es decir, láminas tan finas y pequeñas se trabajaban con tases y martillos cuyas proporciones y pesos estaban íntimamente relacionados.

La mejor referencia que se tiene en el uso de los martillos en el Perú precolombino viene dada por el cronista Garcilaso de la Vega, quien hablando sobre los orfebres del Cusco dice:

"...ellos usaron unas piedras muy duras de color entre verde y amarillo...aplanaron y alisaron una contra otra y las tenían en gran estima por ser muy raras. No hicieron martillos con mango de madera...estos instrumentos tenían la forma de dados con las aristas redondeadas, algunos eran grandes lo justo para ser cogidos con la mano, otros mediano y otros pequeños y otros alargados de tal manera que se pudiera martillar las zonas cóncavas. Ellos sostenían estos martillos en sus manos como si fueran guijarros..."

En los dibujos que el italiano G. Benzoni hizo en 1565 sobre el trabajo del metal por los indígenas aparece un orfebre martillando una lámina de oro con este tipo de martillo. Fernández de Oviedo refiriéndose a los orfebres de la región de Támara en Colombia narra (F. de Oviedo 1950) "...e tienen sus forjas y yunques e martillos que son de piedras fuertes: algunos dicen que son de metal negro a manera de esmeril. Los martillos son tamaño como huevos o más pequeños, e los yunques tan grandes como queso mayorquin, de otras piedras fortísimas..."

Restos arqueológicos de martillos son muy pocos, la mayoría de los que hay no tiene procedencia exacta y son muy escasas las publicaciones, debido a la poca información que sobre su uso se han hecho (Lothrop 1938, 1950; Bird 1972). También cuenta la escasa importancia que los arqueólogos han dado al aspecto de herramientas usadas en las diferentes técnicas precolombinas. En el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima hay varios ejemplares muy bellos de martillos y yunques utilizados en el trabajo metalúrgico (láminas 243, 247, 248, 250, 251). Entre ellos escogemos tres que tendrían usos diferentes. Dos pequeños utilizados quizás para el laminado de hojas finas de oro (dibujos págs. 276, 277 M.N.A.A. 59242 y 59243) de piedra negra dura. El primero de forma parecida a los encontrados en Waywaka reduciéndose en su parte media y el otro en forma cuadrada como un dado con sus esquinas redondeadas, como menciona Garcilaso. Para trabajos de martillado en donde se necesitara un martillo alargado para superficies cóncavas tenemos el ejemplo M.N.A.A. 65835 (dibujo parte superior izquierda).

En cuanto a yunques hay varios, diferentes en forma y tamaño pero todos finamente pulidos y con marcas de uso. Los materiales tanto para martillos como para yunques varían, hematita, cuarzo, granito, andesita, olivianita o riolita, etc). En cuanto a la manera de usar el martillo se podría sintetizar en que


Lám. 261

LAMS. 261-262. LAMBAYEQUE.
Vasos (anverso y reverso). Oro martillado y repujado. Representación de deidades con peinados típicos de la Cultura Lambayeque. 26.5, 21.5 y 19 cms.


Lám. 262

las caras planas del martillo permitían adelgazar las láminas contra la superficie plana del yunque, mientras que al golpearlas con los lados convexos del martillo se obtenían superficies curvadas. La textura superficial de la lámina al estar sometida a un intenso martillado deja impresa las marcas de los golpes recibidos. Para quitarlas hay varios métodos. Si la lámina es gruesa las marcas de los golpes se quitan con piedras abrasivas, pero si es fina lo mejor es no producir esas marcas; para ello hay varias técnicas, una de ellas es aplicar encima del metal un trozo de cuero o piel gruesa y otro debajo, mediante lo cual además de no dejar marcas la lámina se extiende más uniformemente y adquiere un brillo y textura superficial de gran calidad. También se pueden utilizar martillos de cara plana para pulir las superficies.

El laminado no es una técnica de culturas primarias y menos la técnica tan avanzada en laminado que alcanzaron las culturas Moche y Sicán, sino más bien les permitió el crear objetos tanto grandes y vistosos como pequeños y delicados, sin utilizar la técnica del vaciado. También mediante ella supieron crear volumen y dar a las piezas un aspecto ''tridimensional'' único entre las culturas antiguas.

El templado o recocido

Durante la operación del laminado y martillado de la lámina, la hoja de metal se va haciendo cada vez más quebradiza y frágil pudiéndose rajar con facilidad, es decir, pierde su maleabilidad y se tiene que templar la pieza. Para ello el orfebre la calienta y enfría nuevamente sumergiéndola en agua. A este proceso se le conoce como templado o recocido de la pieza; de esta manera el orfebre podía seguir martillando la pieza o lámina hasta alcanzar el tamaño, espesor o forma deseada. Este calentamiento debía de ser por debajo de su temperatura de fundición para no estropear la pieza. Es decir, el metal se calentaba para recuperar su ductibilidad, maleabilidad y plasticidad.

En el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima hay una cerámica Moche en la que se representa la escena de un calentamiento de objetos. (lámina 266). En ella tres obreros están soplando con cañas, posiblemente terminadas en toberas de cerámica, a un área que parece un horno abierto circular. Otro obrero parece como si levantara con sus manos, protegidas con algún cuero, quizás un molde o pieza, éste no sopla. Claramente se ven representados varios objetos, como dos cuchillos en forma de tumis y otros alargados en forma rectangular y ovalada. Es difícil decir si es un horno de calentamiento de piezas o de moldes, pero lo que sí no es un horno de fundición. Donnan (1973) que publicó esta pieza confundió los términos de calentar (''annealing'') con fundir (''smelting'') quizás porque para muchos arqueólogos la diferencia de términos es difícil de hacer. Aquí no se representa una fundición, pues como hemos visto anteriormente el proceso es muy diferente, sino un calentamiento y es la única céramica precolombina que tenemos con la representación de una técnica metalúrgica. Este calentamiento bien puede ser de piezas (operación de templado) ó de moldes para hacer luego la operación de vaciado en ellos ya que para ello deben de estar calientes.

El recopado o embutición profunda

El recopado es una de las técnicas más usadas por los orfebres sicanes después del martillado y laminado. Al recopado también se le conoce como embutición profunda o elevación de las paredes. La técnica consiste en dar a una lámina de metal la forma de copa sin emplear partes ni soldadura (aleación

de metales que se usa para unir dos o más piezas; debe de tener un punto de fusión menor que el del metal que se va a unir).

Dentro de los vasos Sicán encontramos una gran variedad de formas y tamaños. Tenemos vasos de paredes no muy altas con relación a su diámetro. Estos sencillamente se hicieron "embutiéndolos" ó golpeando la lámina de metal sobre un lecho blando (arena) hasta conseguir un cuenco sencillo.

Otros presentan una gran elevación de sus paredes. Para ello se necesita además del martillo un bloque de madera como elemento sufridor en donde se apoye la lámina de metal que se desea trabajar y saber manejar la técnica del templado. Los bloques de madera además de hacer de elemento sufridor sirven como moldes en los que se va dando forma a la lámina. Estos moldes de madera tienen que representar la forma exacta que se quiere obtener en la lámina metálica (pág. 291). Conforme la lámina va adquiriendo la forma, se van cambiando los moldes por otros cuyos ángulos se vayan ajustando a la forma del objeto que se quiere hacer.

En los vasos con representaciones antropomorfas (foto págs. 286, 287), se debieron de utilizar moldes esculpidos con la misma forma final del vaso. Easby 1955, describe cómo sería la elaboración de un vaso-retrato Chimú utilizando diferentes moldes de madera. Su descripción es muy exacta, sólo que omite cómo sería elaborada la parte trasera del vaso, punto muy importante tanto para los vasos a que se refiere Easby, Chimús, como para los de la cultura Sicán. En la parte trasera de los vasos sicanes se representan los diferentes tocados de las figuras (foto pág. 287). Estos varían de trenzas terminadas en volutas o en cabezas del felino-serpiente Sicán. Para la elaboración de esta parte trasera como de la delantera se requería de moldes de madera con estas representaciones.

La elaboración de los vasos antropomorfos sicanes y siguiendo el esquema de Easby y añadiendo la fase del trabajo posterior sería así:

1.— Se corta en forma de disco una lámina de metal y éste se embute en un lecho blando para darle forma cóncava.
2.— La lámina sobre una sufridera de madera cuyo extremo en contacto con la parte embutida está redondeado y se golpea con un martillo intentando que las arrugas que se forman en el levantamiento de las paredes no lleguen a ser pliegue.
3.— Se va estirando el metal y por consiguiente las paredes se van haciendo más verticales a golpes de martillo en sentido horizontal.
4.— Se va intentando desplazar, mediante el martillado, el metal hacia la parte frontal que es en donde se va a hacer el rostro del personaje antropomorfo.
5.— Se introduce un yunque de madera que termina en una protuberancia, al cual dándole un martillazo en la parte exterior por repercusión lo dará en el interior levantando las paredes con la forma del yunque.
6.— Se introduce el molde propiamente dicho de madera que tiene esculpido en alto relieve la forma final del vaso, junto con un yunque de madera liso que le sirve para mantener la pieza en el sitio durante el martilleo.
7.— Se introduce otro molde de madera pero con la forma trasera de la pieza que no va esculpido y se terminarán los detalles en bajo relieve por repujado.
8.— Se achata y aplana la base del vaso con otra cuña plana y con martillo.

Restos de moldes de madera es muy difícil que nos lleguen por ser la madera un material orgánico fácil de desintegrarse con el paso del tiempo. Si



Lám. 263



Lám. 264

LAM. 263.
Tres buriles con mango de madera y caña.

LAM. 264.
Cinceles de cobre.

LAM. 265. LAMBAYEQUE.
Vaso. Oro martillado y repujado. Decoración de esferas y líneas paralelas horizontales. 15.5 cms.



Lám. 265

bien moldes para los vasos sicanes no nos han llegado, sí tenemos algunos ejemplos de moldes de madera de vasos-retrato chimus en Museos como el de Historia Natural de Nueva York o el Museo del Oro de Perú (lámina 267).

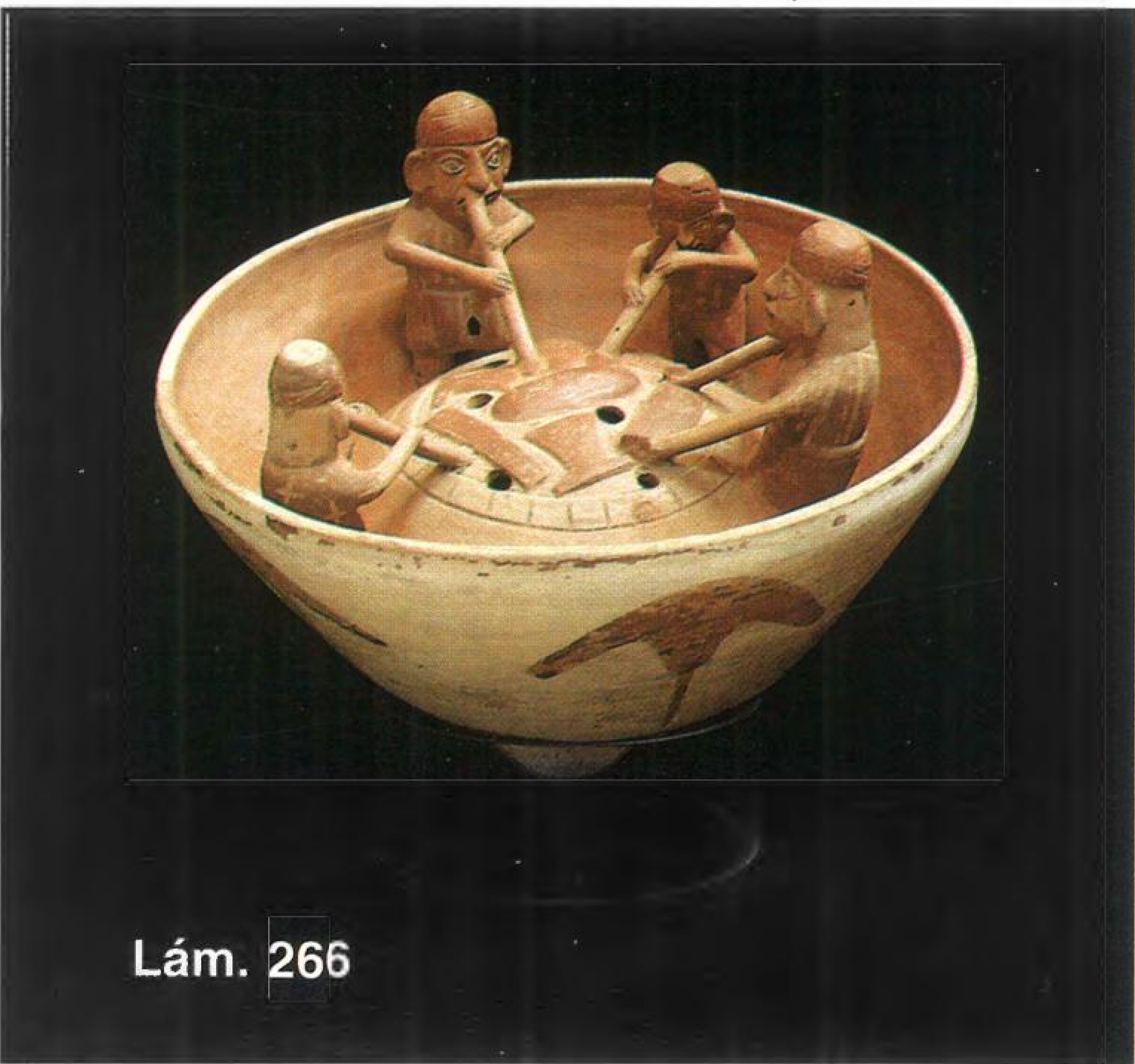
El repujado

El repujado consiste en decorar una pieza con grabados en relieve hechos a cincel y martillo golpeando la lámina por el anverso y por el reverso. Aquí ya estamos hablando del uso de un elemento intermedio entre el percutor (martillo) y la lámina metálica, el cincel. Cinceles, punzones y buriles fueron otro tipo de herramientas que originaron distintas técnicas de trabajo. La mayoría de estas herramientas fueron utilizadas por sus dos extremos y presenta variedades. El cincel es un instrumento de metal que tiene diferentes usos según termine en uno de sus extremos; puede usarse para cortar, repujar o cincelar. El buril es un instrumento de metal que a diferencia del cincel y del punzón tiene mango que puede ser de madera, caña o algodón y sirve para grabar o hacer incisiones en la lámina de metal. El punzón es un instrumento de metal que según termine en uno de sus extremos sirve para perforar (si termina en punta) o para embutir (punzón romo). Tanto el punzón como el cincel reciben en uno de sus extremos el golpe del martillo, mientras que el buril no, pues trabaja a pulso sobre la lámina metálica.

Cinceles, punzones y buriles hay repartidos por museos y colecciones privadas. La mayoría son de cobre y es muy difícil encontrar cinceles y punzones de oro. El Museo Brüning de Lambayeque es de los pocos en Perú que posee varios ejemplos en oro. Los instrumentos hechos en cobre se les dio la forma por medio del martillo y se endurecieron golpeándolos en frío. Es muy posible que las herramientas hechas en cobre se utilizaran para trabajar objetos de cobre y en algunos casos de oro, pero con los de oro se trabajaría exclusivamente el oro. También es cierto que cada orfebre fabricaría sus propios instrumentos según se adecuaran a sus necesidades y habilidades.

Hay dos tipos de repujado, de superficies planas y repujado de superficies curvadas. El repujado de superficies planas se utiliza generalmente en planchas metálicas para adornos de textiles o para objetos que se hacen individualmente como parte de un conjunto (lámina 211). La técnica consiste en estirar el metal desde la parte posterior de la pieza y los retoques finales se llevan a cabo por la superficie vista de la misma o anverso. La lámina se debe de apoyar sobre una superficie blanda, como arena pulverizada y humedecida sobre la que previamente con un buril se había dibujado el contorno de la figura que se deseaba representar. Después se presionaban las líneas marcadas sobre el metal utilizando para ello un cincel cilíndrico (con uno de sus extremos redondeado para que no cortase ni dejara trazos en forma de líneas de corte) de tal manera que, en una lámina plana, las zonas que se embuten o presionan para que queden en relieve, son aquéllas que se desea que adquieran tal condición.

Para trabajos en alto relieve, en superficies curvadas, como por ejemplo los vasos Sicán (pág. 297), había que trabajar las superficies en planos inclinados. Para ello se utilizaría un tipo de brea o betún o cualquier otra sustancia que mantuviera la plasticidad sin endurecerse totalmente y que se quitara con facilidad (quizás con un simple calentamiento). En los vasos la deformación debe hacerse por delante presionando el fondo con un buril o cincel, de tal manera que se cree una depresión en torno a la figura que se quiere repujar y ésta quede en relieve. Posteriormente se martillea con un cincel las figuras hasta darles la forma definitivamente deseada. Para poder trabajar la



LAM. 266.
Vasija Moche en la que se representa una escena del templado o recocido o bien de calentamiento de moldes.

LAM. 267.
Vista frontal de cuatro moldes de madera utilizados en la técnica del recopado.

LAM. 268.
Vista posterior totalmente plana de los cuatro moldes anteriores, sobre ellas el orfebre pondría una cuya de madera también plana durante la técnica del recopado.

LAM. 269.
Vasos elaborados con los moldes anteriores.

LAM. 270.
Martillo, cincel y lámina metálica.



Lám. 267



Lám. 268



Lám. 269



Lám. 270

pieza durante el repujado es necesario tenerla con una cierta inclinación respecto al plano horizontal de la mesa de trabajo. El apoyo debe ser de tal naturaleza que no dañe las figuras que se van embutiendo durante la operación de repujado; para ello se coloca el vaso sobre un recipiente con arena.

Vaciado

Aunque el vaciado no fue una de las técnicas metalúrgicas preferidas por los orfebres de los Andes Centrales, sí hay algunos ejemplos de piezas hechas por vaciado y moldes, especialmente en la cultura Sicán. Vaciados por la técnica de la cera perdida son muy raros también, aunque tenemos algunos ejemplos encontrados junto con piezas de orfebrería Sicán por lo que debemos de creer que fueron manufacturados por orfebres sicanes (Antze 1965). Todas estas piezas son de cobre y no se conoce ninguna de esta cultura hecha por la técnica de la cera perdida en oro o plata.

La razón por la cual no se trabajó esta técnica, según Bird 1979, es porque en el Perú había escasez de la abeja que produce el tipo de cera adecuada para esta técnica, la abeja americana sin aguijón que no se da ni en los Andes ni en los valles de la costa del Pacífico. La mayoría de los objetos de cobre hechos por esta técnica son cascabeles o la parte superior de algún bastón en donde se representan escenas. Aún es un poco dudoso el que pertenezcan a la cultura Sicán viendo con más posibilidad que pertenezcan a la cultura Moche.

En la cultura Sicán lo que sí encontramos son vaciados en moldes univalbos de objetos de cobre arsenical o bronces arsenicales. Estos objetos son los comúnmente conocidos como instrumentos para trabajar la tierra, puntas de flecha o "naipes". Todos ellos aparecen en las sepulturas por millares lo que indica una gran producción en masa de ellos. Lechtman [1988] explica que no serían moldes totalmente abiertos sino que el extremo opuesto a donde se vierte el metal estaría parcialmente tapado por una plancha lisa de arcilla o piedra. Estos moldes pueden ser de arcilla, piedra o metal y no es necesario romper la pieza para sacarla (aunque se rompería en la mayoría de los casos) como ocurre en los moldes bivalbos. De ahí que algunos moldes univalbos de metal nos han llegado.

Los moldes univalbos o moldes abiertos son los más sencillos; presentan sólo una cavidad hueca, quedando por tanto la otra cara de la pieza plana. Esta forma se ve muy clara en las piezas hechas con esta técnica.

Uniones: mecánicas y metalúrgicas

Con el fin de hacer piezas con volumen a base de uniones de láminas, los orfebres sicanes emplearon diferentes técnicas para ensamblarlas.

Los orfebres peruanos al no utilizar la técnica del vaciado desarrollaron una metalurgia centrada en la técnica de uniones tanto mecánicas como metalúrgicas y esto es lo que vamos a ver en las piezas de la orfebrería Sicán.

La unión mecánica consiste en engranar las partes de una pieza por medio de procedimientos totalmente físicos. Esta es la más representativa de la cultura Sicán. Hay varios tipos de uniones mecánicas: mediante alambres, grapas, lengüetas, cintas, clavos y por presión. Uno de los mejores ejemplos que tenemos en la metalurgia Sicán es una pieza que se encuentra en el Museo Brüning y que representa un plato en el cual va enganchada una figura (dibujo págs. 294, 295). La figura fue hecha a partir de una lámina metálica, después se



Lám. 271



Lám. 272

LAM. 271. LAMBAYEQUE.

Vaso y cuenco. Oro martillado y repujado. Decoración típica lambayecana con personajes de perfil.
18 y 13 cms.

LAM. 272. LAMBAYEQUE.

Vasos. Oro martillado y repujado con incrustación de turquesas. Decoración variada.
15.5 y 14 cms.

LAM. 273. LAMBAYEQUE.

Vaso. Oro martillado y repujado. Decoración geométrica en espiral rematada en cabezas y máscaras.
19 cms.



Lám. 273

recortó la forma de la figura de una manera muy tosca (pues las marcas del cincel de corte son bien visibles), y se dio volumen a las piernas simplemente doblando la lámina hacia el interior. El tocado, la máscara, el vestido, el vaso y el pequeño tumi fueron hechos individualmente de una lámina de metal y colocados mediante lengüetas y cintas a la lámina base de la figura (dibujo superior) con excepción del vaso y el tumi que sujeta en ambas manos que simplemente van encajados entre los dedos de las manos.

La máscara se une al tocado por medio de ocho perforaciones (en filas de a dos) que son atravesadas por alambres muy finos. Las lengüetas se forman haciendo una continuación de la lámina, pero el alambre tiene un proceso de elaboración muy complejo que merece ser estudiado con detenimiento.

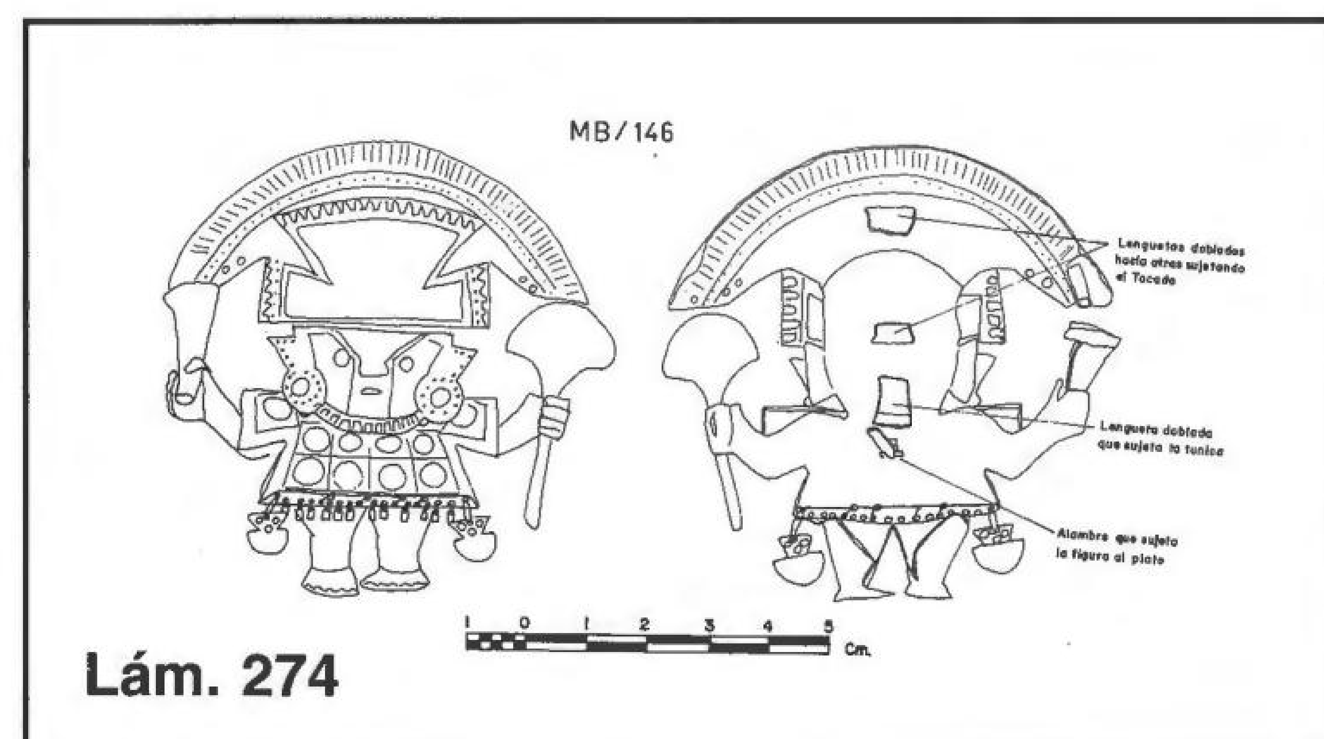
El alambre fue muy utilizado en la cultura Sicán para infinidad de motivos. Se utilizó, como vimos, para unir partes de piezas, también para sujetar las grandes máscaras funerarias de oro al fardo (Carcedo 1990). Tenemos un gran ejemplo con la máscara del Museo del Oro del Perú Nº 1624 que aún conserva el alambre enrollado de oro por el que la máscara se sujetaba al fardo. También se usó para hacer los adornos del tocado superior de los tumis como son las volutas y los adornos en zig-zag (pág. 247).

Según Bergsoe 1938, la fabricación del alambre se haría primeramente forjando una barrita cuadrada de metal, la que una vez redondeadas sus aristas se le daría el acabado final rodando el alambre entre dos piedras pulidas. Sin embargo muestra su reserva en la utilización de esta técnica en alambre de diámetros más delgados, pues no encontró ninguna huella de haber sido trabajados por ese procedimiento las muestras que él tuvo. Zevallos Menéndez (1958), apunta que además de eso debieron pasar el alambre, previamente destemplado, por una garganta o ranura hecha en una piedra dura (jade o jadeíta) consiguiendo por frotación forzada estirarlo regulando el diámetro a voluntad. En su artículo muestra seis placas de jade y jadeíta encontrados en Ecuador con huellas de corte por el procedimiento de cordón o alambre.

A esto hay que añadir para Perú el hallazgo de unas piedras, mientras buscaba martillos empleados en el trabajo metalúrgico, de forma color y textura muy especial (dibujo pág. 296) que se encuentran en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima. Estudiándolas detenidamente se puede deducir que fueron utilizadas para la elaboración del alambre. Una se compone de tres perforaciones, uno, el más grande (A), no está totalmente perforado y presenta huellas de haber sido para dar forma a algo cilíndrico; el segundo en tamaño (B) se comunica con un tercero (C) más pequeño viéndose claramente que uno sirvió como canal de entrada (el grande) y el otro de salida, uno es profundo y el otro es plano. Es decir, el orfebre primero forzaría al alambre para que adquiriera su forma cilíndrica en la perforación más grande, de ahí forzaría a pasarlo por la segunda perforación y a fuerza de estirarlo lo sacaría por el tercero, que es el que tiene el diámetro más pequeño. Como resultado daría un alambre de sección circular.

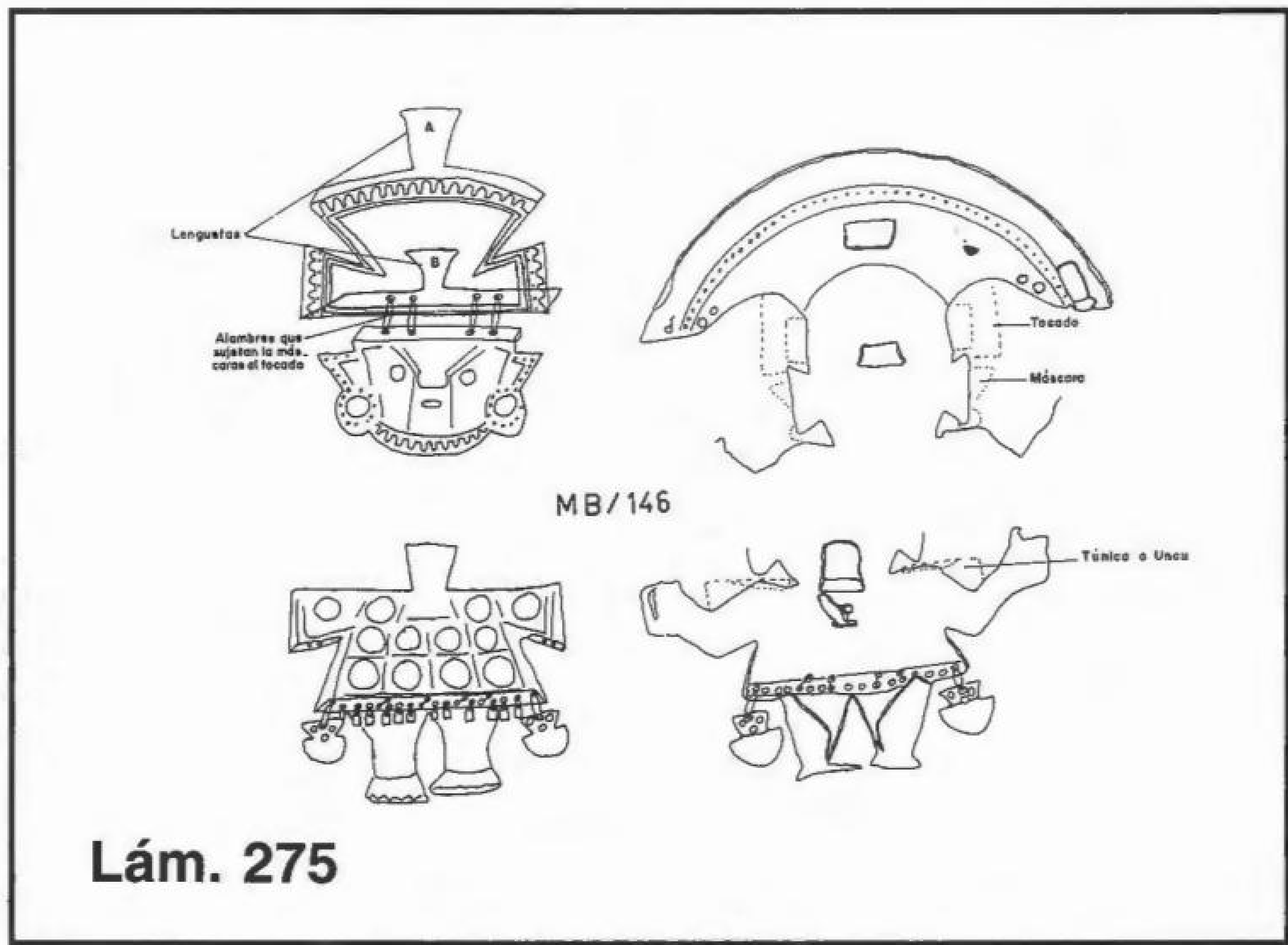
El segundo objeto (pág. 296) también en piedra se utilizaría para la misma función, sólo que aquí hay una gran depresión (A) en uno de sus lados por donde forzarían antes el alambre de pasarlo por las dos perforaciones (B, C).

Si bien no hay información acerca del lugar donde fueron encontradas exactamente sabemos que en algún lugar de la Costa Norte que muy bien podría ser el área de Batán Grande.

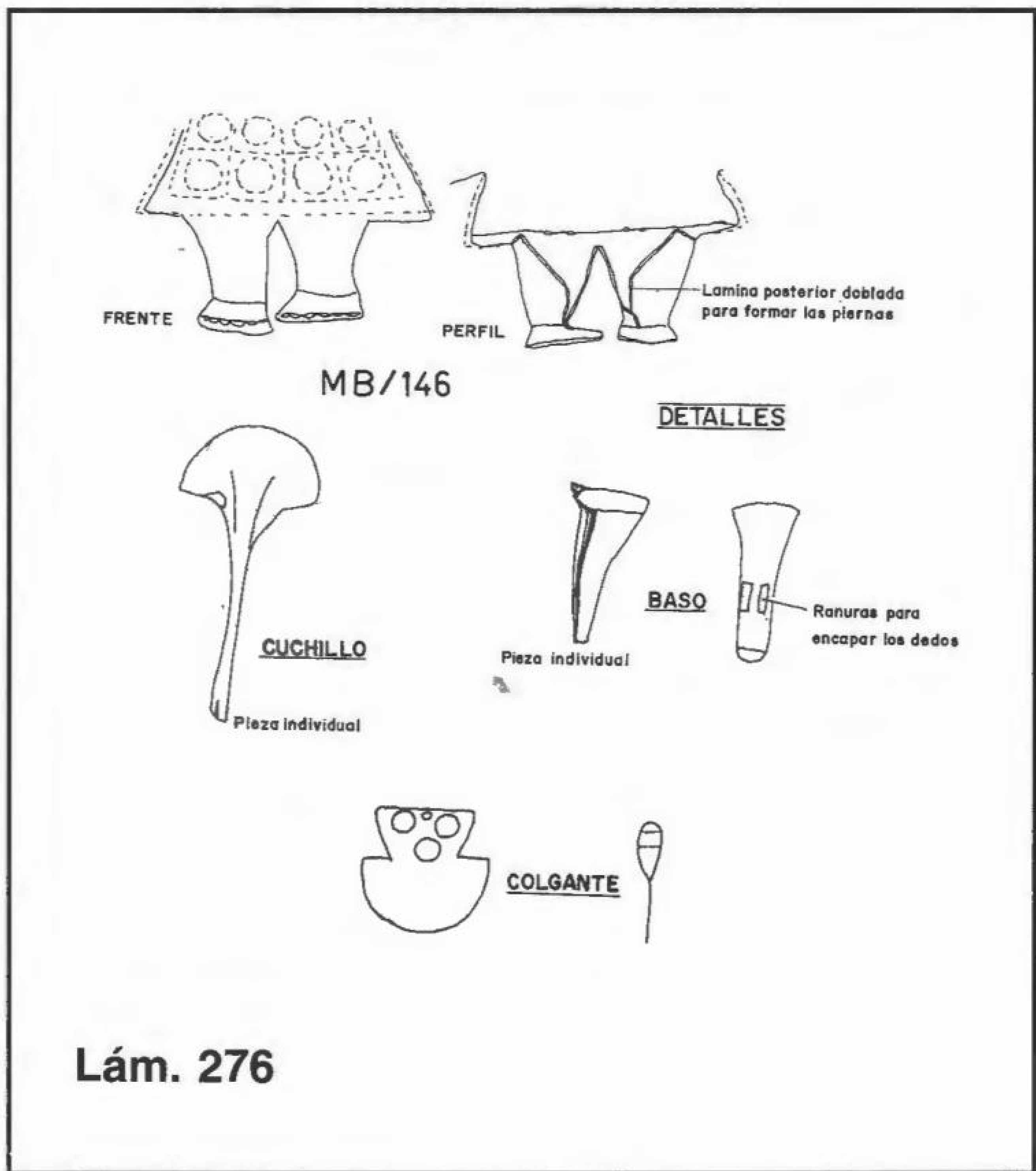


LAM. 274.

Bosquejo anterior y posterior de figura de la página 304. Ubicación de los mecanismos de juntura.



Lám. 275



Lám. 276

LAMS. 275-276.
Bosquejo (anterior y posterior) y detalles de la figura de la página 258.

La unión con clavos se utilizó en la cultura Sicán para enfundar objetos de madera con hojas metálicas normalmente de oro y cobre. Los objetos más comunes fueron bastones de mando o cetros y estólicas de personajes importantes.

La unión por presión se utilizó mucho en los tumis que se representaba la deidad Sicán. Estos están hechos por dos láminas una delantera y otra trasera encajadas la una en la otra por presión (Carcedo y Shimada 1985) y entre las cuales se inserta el cuchillo propiamente dicho.

La unión metalúrgica consiste en adherir una parte a la otra por intermedio de color ó de una fuerza interatómica hasta formar una sola pieza. En la cultura Sicán se utilizaron varias formas de unión metalúrgica dándose a veces diferentes en una misma pieza como ocurre en algunos tumis; éstas son: a) derretir localmente las superficies que se quieren unir por medio de la acción del calor, b) introducir como sólido metal de relleno que al sufrir la acción del calor; se derrite totalmente; c) introducir metal entre la dos partes a unir sin derretirlo totalmente.

En los tocados superiores de los tumis y en las alas de los brazos podemos ver estas técnicas. En general en los tumis bien elaborados podemos ver cómo el orfebre empleó todo tipo de técnicas para sus uniones, tanto mecánicas como metalúrgicas. Los tocados en forma de media luna de los tumis fueron hechos (no todos) por partes como un rompecabezas. Las volutas, los adornos en zig-zag, los alambres semicirculares sobre los cuales se apoyan estos adornos etc., todos son piezas individualmente hechas y unidas por la acción del calor. Para ello el orfebre debió de utilizar unos tubos soplantes que terminaran en forma de gancho para poder ver hacia dónde iba dirigida la llama, muy parecidos a los que estuvieron usando los orfebres en la costa norte hasta principio de siglo.

Un buen ejemplo de unión metalúrgica Sicán es el tumi del Museo del Oro que representa una figura humana con la cara de la divinidad Sicán y los brazos abiertos con una semiesfera en cada mano. Este es el único tumi que se conoce hecho en bulto redondo por medio de partes elaboradas individualmente y unidas entre sí por unión metalúrgica (Carcedo en prensa).

Granulado

El granulado fue una técnica muy utilizada por los orfebres sicanes para la elaboración de las bolitas que forman parte de los tocados de los tumis con figura (págs. 252, 253). El granulado consiste en formar pequeñas bolas sólidas partiendo de una lámina de metal. Esta lámina de metal una vez que adquiere el grosor deseado se corta en tiras no muy anchas, cada tira a su vez se corta en pequeños cuadrados. Cada cuadrado se pone individualmente encima de un trozo de carbón sobre el cual el orfebre dirige, por medio de una boquilla, una llama muy fina. Al simple contacto del fuego con el metal se forma una bola. Cada bola es colocada individualmente por el orfebre en un lugar determinado del objeto que va a decorar, sujetándose a la lámina base por medio de un pegamento vegetal que al recibir la acción del fuego se quema y desaparece formándose una unión molecular en los sitios donde se tocan bolita y lámina base. Este proceso es bastante delicado que requiere suma destreza, pues al mínimo error se derrite la pieza.

Técnicas decorativas

Embutido

Entre las técnicas decorativas más usadas por los orfebres Sicán tenemos el embutido, que consiste en dar a la pieza concavidad o convexidad a golpe de martillo y/o punzón o embutidores.

Hay dos tipos de embuticiones: embuticiones semiesféricas y embuticiones más profundas.

Las embuticiones se hacen con un punzón romo golpeando la lámina sobre una matriz de piedra o madera que tenga un agujero de diámetro apropiado, es decir, menor que el de la matriz. A este tipo de matrices se las llama embutideras y se utilizan desde época precolombina hasta la actualidad. Son muy escasos los ejemplos de embutideras o matrices precolombinas que nos han llegado así como de punzones o embutidores. Principalmente porque la mayoría de estas piezas fueron hechas de madera, que es un material muy difícil de conservar. Una ventaja de hacerlos de madera es que se trata de un material muy fácil de trabajar y abundante en la naturaleza, teniendo la suficiente resistencia mecánica para muchas de las aplicaciones a que se destinaba.

De los escasos ejemplares que existen tenemos la suerte de contar en Perú con dos magníficos ejemplares, ambos procedentes de la Costa Norte peruana, uno de madera y el otro de piedra.

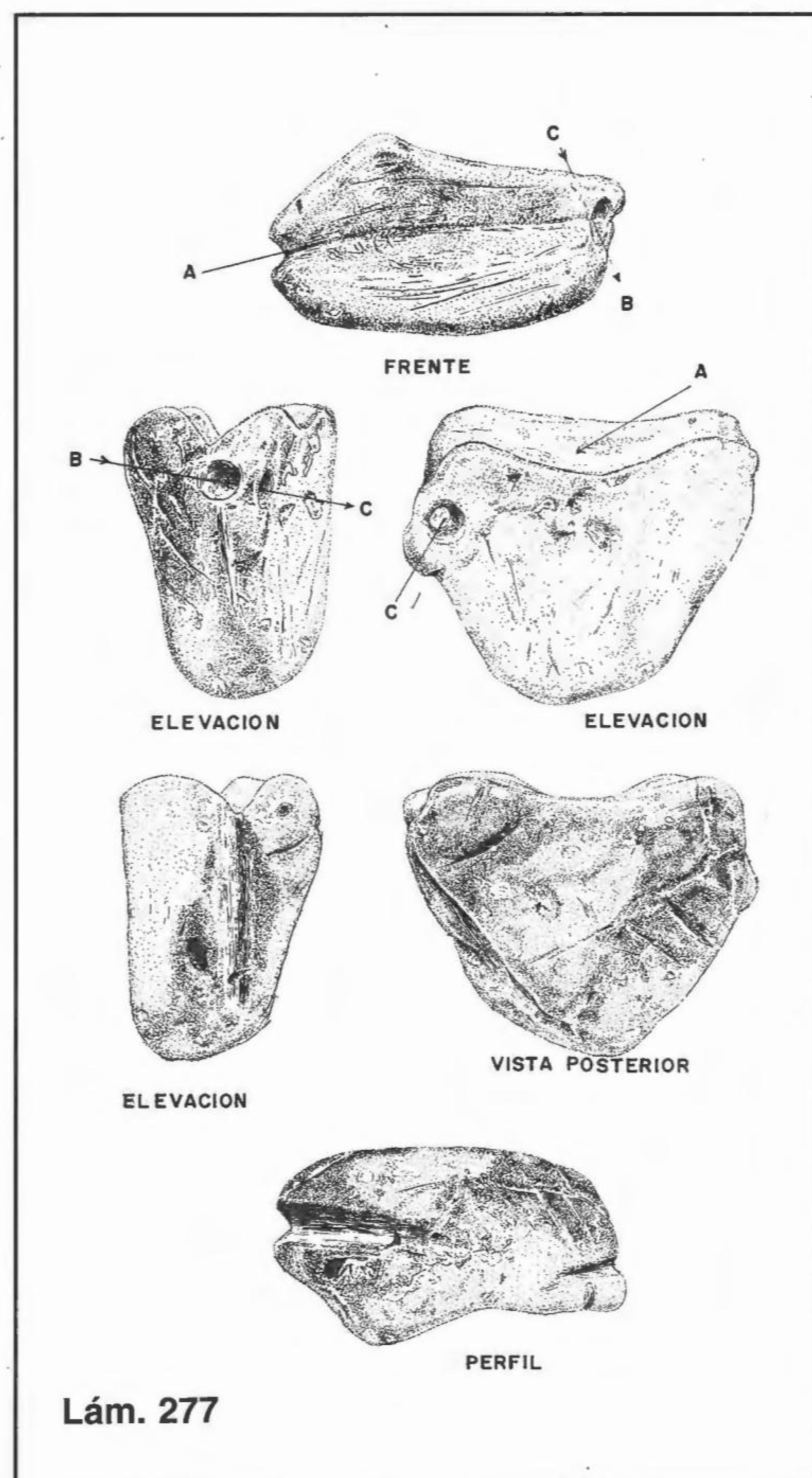
La embutidera de madera está compuesta por una cara (anverso) de siete cavidades de diferentes tamaños, y por el reverso de una cavidad más grande que ninguna de las siete anteriores (dibujo lámina 253).

La otra matriz está hecha en piedra y presenta un esquema más complicado. Está compuesta por cinco filas y en cada fila hay doce concavidades con cinco diseños diferentes, dos rosetas, un caracol, semiesferas y círculos concéntricos. Las semiesferas aquí son de una cavidad mucho más suave y menos pronunciada que las de la matriz de madera. Los diseños de rosetas son idénticos en forma y tamaño a los que se encuentran en algunas orejeras Sicán.

Los embutidores utilizados para estas matrices serían de madera dependiendo forma, tamaño y grosor del diámetro de la concavidad de la matriz que marcaría por tanto el tamaño de la semiesfera.

Las embutideras del tipo de la de madera fueron utilizadas por los orfebres sicanes para la elaboración de esferas a partir de dos semiesferas unidas o a presión o por la acción del calor. Estas se utilizaron mucho en los collares y en los tocados de los tumis (M.O.P. 2707).

En cambio, las matrices en piedra de concavidad más suave se utilizaron más para decorar láminas de metal o para hacer semiesferas poco profundas como las que adornan algunos tocados de los tumis (M.O.P. 3131). Matrices en piedra fueron muy utilizadas también para la elaboración de piezas en serie entre los orfebres colombianos. Estas matrices tenían esculpido en alto relieve las formas de las figuras que querían representar y la mayoría de ellas con múltiples motivos en todas sus caras. Los motivos de las matrices se utilizaban para imprimir sobre arcilla blanda el diseño representado. Seca la arcilla, se recubría el interior del molde así obtenido con cera de abejas, sobre la cual se



LAM. 277.
seis vistas de una herramienta de piedra utilizada para la elaboración del alambre. a). Depresión o ranura por donde se forzaría el alambre para darle forma cilíndrica. b y c). Canales de entrada y salida del alambre.

LAM. 278. LAMBAYEQUE.
Vasos. Oro martillado y repujado. Decoración de personaje central portando cetros, cabezas en forma de máscaras.
15, 14 y 12 cms.



Lám. 278


Lám. 279

estampaba nuevamente la matriz de piedra. El resultado era un modelo en cera, impreso por ambas caras, el cual hecho en serie servía para fundir, mediante el procedimiento de la cera perdida, la cantidad de objetos requeridos. Como anteriormente mencionamos, en los Andes Centrales no se utilizó el procedimiento de la cera perdida, por no haber el tipo de abeja que produce la cera. De esta manera esta técnica no pudo desarrollarse entre los orfebres sicanes ni tampoco se han encontrado moldes de piedra de estas características, cosa que en Colombia sí.

Lo que sí debió utilizarse fueron moldes en madera sobre los que se presionaba la hoja de metal y luego se repujaba, para la fabricación de objetos en serie como los collares Sicán. Estos están formados por numerosas piezas iguales repujadas y huecas. Algunos en la parte trasera de la pieza ponen como una especie de "tapa" que la cubre y otros no. Los motivos por lo general son sapitos o ranas y caritas de diferentes formas.

Dorado y plateado de las superficies metálicas — dar color a los metales

Ya mencionamos que la mayoría de los objetos de oro y plata precolombinos fueron aleaciones de ambos metales con el cobre. Los antiguos metalúrgicos fueron unos maestros en la utilización de las aleaciones para conseguir que una pieza adquiriera el color exterior que ellos deseaban darle. Las piezas más espectaculares hechas con esta técnica se dieron en la cultura Moche (100 a.C. — 700 d.C.) desarrollándose también en la Cultura Sicán (950 d.C. — 1150 d.C.) y Chimú (1150-1476 d.C.).

LAM. 279. LAMBAYEQUE.
Vasijas. Oro martillado y repujado. Decoración escalonada en degradé.
16, 11 y 10 cms.

LAM. 280. LAMBAYEQUE.
Vasos. Oro martillado y repujado. Decoración sobria.
19 y 16 cms.



Lám. 280


Lám. 281

La elección por parte del orfebre del tipo de aleación a utilizar en una pieza y el tratamiento posterior de sus superficies metálicas les permitió producir objetos de oro y plata, siendo en realidad una aleación binaria o ternaria tratada para dar la ''apariencia'' plateada o dorada. Esto les dio también la oportunidad de hacer objetos bimetálicos y jugar con el colorido en una misma pieza, como ocurre con los tumis en los que las hojas del cuchillo están hechas en damero (cuadrados alternados de oro y plata u oro y cobre).

En las piezas de oro Sicán llama la atención la variedad de tonalidades que da el oro. Hay oro rojizo, oro más amarillo, oro más verdusco, oro más blanco, oro más brillante, oro más pálido. Esta variedad aún no se puede decir si venía dada de una manera intencional, es decir, jugando con las aleaciones se obtienen los resultados de color que se quiere, o bien porque las fuentes de origen de los minerales y metales (oro de lavadero, oro de mina y según qué lavaderos y qué minas la composición del oro varía) daban como resultado ese colorido.

Engastado: Incrustaciones y mosaicos con piedras y conchas de colores

Si hay algo que caracterizó a la cultura Sicán es el querer imprimir colorido a sus piezas y para ello se valieron del engastado de piedras semipreciosas como la crisocola y la malaquita, y de mosaicos hechos con variedad de conchas como el *spondylus*, la concha perla y otras. Principalmente se utilizaron como adorno de los vasos de oro ceremoniales, en los tocados superiores (delantero y trasero) de los tumis y en orejeras como ya lo hicieron los

LAM. 281. LAMBAYEQUE.
Vasos. Oro martillado y repujado. Este grupo muestra la variedad de forma, diseño y tamaño de vasos que tenía la Cultura Lambayeque.
26, 20, 17 y 14.20 cms.

LAM. 282. LAMBAYEQUE.
Vaso. Oro martillado y repujado. Decoración de cabezas con gran tocado.
15.6 cms.

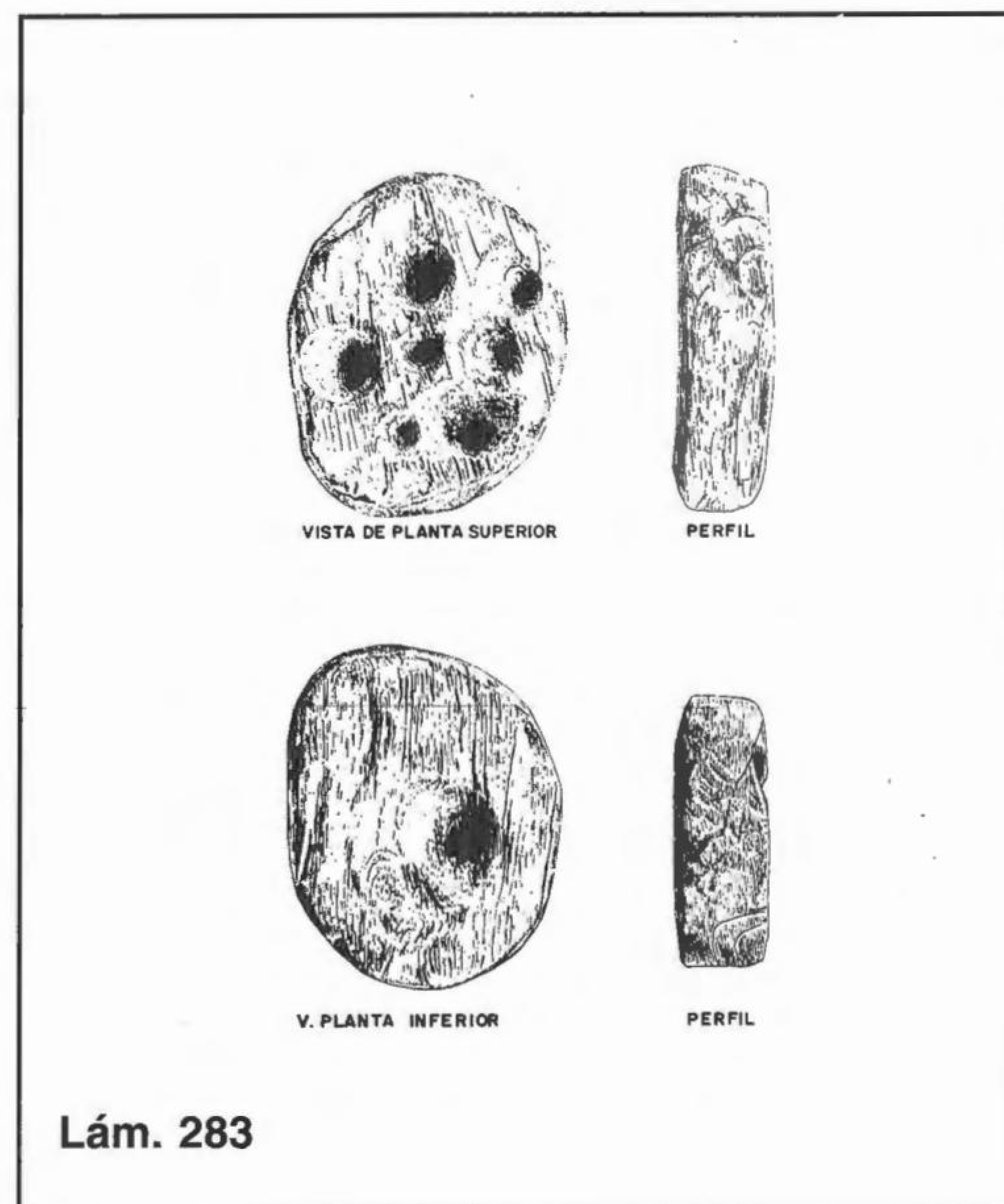


Lám. 282

Mochica. En los tumis y vasos las piedras utilizadas (malaquita y crisocola o turquesa peruana) están toscamente labradas y rara vez pulidas. Se sujetaban a la pieza mediante unas resinas orgánicas que actuaban como pegamentos naturales y aún es posible verlo. Se tallaban las piedras siguiendo la forma del lugar en que iban a ser colocadas, pero hay bastantes casos en que las piedras no siguen la forma del lugar donde se encajaron.

Llama la atención que la mayoría de estas piedras presenten perforaciones minúsculas que a veces atraviesan la piedra y otras no. El número de perforaciones varía entre uno y seis, y no hay un motivo aparente para que esto ocurra.

En las orejeras se utiliza más la concha de diferentes tipos y colores (rojo, azul, blanco). Normalmente aquí sí se presentan pulidas y finamente talladas dispuestas como un mosaico en el que se representa normalmente a una sola figura humana o animal.



Pintar las superficies metálicas y la utilización de plumería

Dentro de este colorido de las piezas Sicán tenemos la técnica del pintado. La mayoría de las máscaras importantes Sicán estaban cubiertas en parte por pintura de cinabrio de color rojo escarlata. Según Petersen (1970), las localidades en donde se puede obtener son Huancavelica, Chonta, Provincia Dos de Mayo (Huánuco), Santa Cruz (Ancash) y Azoguine (Puno) aunque durante la época pre-colombina lo mas seguro es que sólo se explotara en Huancavelica.

El uso del polvo de cinabrio como pintura es una tradición muy antigua dentro de los pueblos precolombinos de los Andes Centrales. El padre Acosta y Garcilaso de la Vega ya hablan de su utilización en el incanato como pintura de cosmético entre las mujeres casadas de sangre noble. También la usaban los guerreros para pintarse rostros y cuerpo.

Para pintar las máscaras los orfebres preparaban el polvo de cinabrio con un pegamento sacado de una planta parecida a la del mopa-mop que se da en el Ecuador y de la que se obtiene una resina muy usada en la antigüedad. Nosotros no sabemos con exactitud de cuál. Una vez hecha una pasta con la mezcla del polvo de cinabrio y la resina la ponían en una cucharita y la calentaban y a una temperatura no muy alta sino lo suficiente para que estuviera líquida, se aplicaba con una paleta de madera sobre la superficie metálica. Se han encontrado bolsas de cuero, objetos de metal y conchas conteniendo polvo de cinabrio. También tenemos ejemplos de cucharas de metal con restos de cinabrio sometido a la acción del calor.

Dentro de la cultura Sicán también se utilizó el cinabrio para pintar vasos (ya viene de la tradición Chavín) y la parte trasera de algunos tumis con representaciones de figuras (M.O.P. 3131).

Las máscaras Sicán además del cinabrio llevaban como adornos sujetos a ellas plumas de diferentes colores en las áreas de las orejeras y orejas, ojos y narigueras (Carcedo 1990). Estas plumas minúsculas debían de ser de los pájaros que se dan en la zona de Batán Grande (bosque de Poma). Estas se pegaban sobre un tipo de cuero (quizás piel de pájaro) formado como un mosaico que a su vez se añadía a las máscaras por medio de unas perforaciones que se hacían en ellas. Desgraciadamente este tipo de adornos casi no nos han llegado y sólo se pueden observar a través de un estudio con microscopio en algunas máscaras aunque sí están las perforaciones en donde se sujetarían este tipo de adornos.

LAM. 283.
Embutidera de madera con siete perforaciones de diferentes tamaños en el anverso y una en el reverso.

LAM. 284. LAMBAYEQUE.
Caja circular con tapa. Oro martillado y recopado. Posiblemente para guardar polvo de cinabrio utilizado para pintar las superficies de las máscaras, tumis y vasos de oro.
18 x 17.2 cms.



Lám. 284

Bibliografía

ANTZE, Gustavo
1965 Trabajos en metal en el Norte del Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

BIRD, Junius
1967-68 Treasures from the Land of Gold. Arts in Virginia 8: 1-2, 21-4

1975 "The Copper Man"; A Prehistoric Miner and His Tools from Northern Chile. Dumbarton Oaks Conference on Pre-Columbian Metallurgy of South America. Washington, D.C.

1979 "Legacy of the stingless bee". Natural History 88 (9): 49-51.

BENNETT, W.C.
1936 Excavations in Bolivia. American Museum of Natural History, Anthropological Papers 35: (4): 445.

BERGSOE, Paul
1938 The gilding process and the metallurgy of copper and lead among the Pre-Columbian Indians. Ingeniorvidenskabelige Skrifter 46. Copenhagen.

CARCEDO MURO, Paloma
1990 Anda Ceremonial Lambayecana: Iconografía y Simbología. *Lambayeque.* Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. pp. 249-290 -Lima.

En prensa la utilización de la piedra en las herramientas de la orfebrería Precolombina. Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.

CARCEDO MURO P. y IZUMI SHIMADA
1985 "Behind the golden mask: the Sican gold artifacts from Batan Grande, Peru". The Art of Precolumbian Gold: The Jan Mitchell Collection, E.P. Benson ed. New York: Metropolitan Museum of Art. 60-75.

CIEZA DE LEON, P.
1962 (1553) La crónica general del Perú. Madrid.

DONNAN, Christopher B.
1973 A pre-Columbian smelter from northern Peru. Archaeology 26: 289-297.

EASBY, D.T.
1955 Los vasos retratos de metal del Perú. Revista del Museo Nacional de Antropología. Lima. 24: 137-153.

FERNANDEZ DE OVIEDO, G.
1950 (1526) Sumario de la natural historia de las Indias. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1941/43 (1609) Los Comentarios Reales de los Incas. Historiadores Clásicos del Perú. Tomo I-III. Lima.

GARLAND, Alejandro
1896 Los Tesoros Ocultos en el Perú. Imprenta del Estado. Lima.

GROSSMAN, Joel W.
1972 An ancient gold worker's tool Kit. Archaeology 25: 270-275.

JEREZ, Francisco de
1938 (1534) Verdadera relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco llamada Nueva Castilla. Biblioteca de Cultura Peruana, Primera Serie, Nº 2, París.

LECHTMAN, Heather N.
1981 Copper-arsenic bronzes from the north coast of Peru. En "Annals of the New York Academy of Sciences: the Research Potential of Anthropological Museum Collections" 376: 77-121.

1984 Metalurgia superficial Precolombina. Investigación y Ciencia. Nº 95; Barcelona.

1988 Traditions and Styles in Central Andean Metalworking. The Beginning of the Use of Metals Alloys. Ed. Robert Maddin: pp. 344-378. Cambridge: M.I.T. Press.

LOTHROP, S.K.
1938 Inca treasure as depicted by Spanish historians. Los Angeles: the Southwest Museum.

1950 Metalworking tools from the central coast of Peru. American Antiquity 16, 160-161.

PETERSEN G. Georg
1970 Minería y Metalurgia en el Antiguo Perú. Arqueológicas N° 12. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima, Perú.

POSNANSKY, A.
1945 Tihuanacu. New York: J.J. Agustin.

SHIMADA IZUMI
1985 La cultura Sicán: caracterización arqueológica. En Presencia histórica de Lambayeque, compilado por Eric Mendoza. pp. 76-133. Lima.

1987 Aspectos tecnológicos y productivos de la metalurgia Sicán, costa norte del Perú. Gaceta Arqueológica Andina, Año 4, N° 13 pp. 15-21 Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.

SHIMADA I. y ELERA Carlos
1984 Batán Grande y la complejidad cultural emergente en Norperú durante el Horizonte Medio: datos y modelos. Boletín del Museo Nacional 8 (1983): 41-47.

SHIMADA, IZUMI y MERKEL JOHN
1991 Copper-Alloy Metallurgy in Ancient Peru. Scientific American. July. pp. 80-86.

ZEVALLOS MENENDEZ C.
1958 Tecnología Metalúrgica Arqueológica. Elaboración del alambre. Cuadernos de Historia y Arqueología. Año VI Vol. VI pp. 5-11. Ecuador.

Agradecimiento

Nuestro agradecimiento al Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima por toda su cooperación, en especial a su Director Dr. Hermilio Rosas La Noire, a Gabriela Schwoerbel jefa del Departamento de Metales, a José Roel por la elaboración de los dibujos y a Raúl Pastor, Director de Departamento de Minas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Oro Chimú, Oro Inca

Jorge Zevallos Quiñones

A partir del siglo XI d.C. puede decirse que empieza la última parte de la arqueología peruana, y para efecto de servirse mejor, pedagógicamente, de sus cuadros secuenciales, se le denomina como el período de la prehistoria tardía del Perú.

Lo que entonces ocurre aún no está conocido en sus complejos y variados detalles. Tan sólo cabe proponer los siguientes postulados: Al ir cesando en su aspecto verdaderamente revolucionario la fusión serrano-costeña que por buen número de años había motivado por todas partes el llamado Horizonte Medio, parece que fueron apareciendo, no sabemos todavía en qué orden cronológico, ciertas unidades políticas o de gobierno, de varios tipos y en diversas áreas geográficas. Las más conocidas de estas unidades vendrían a ser las de Lambayeque, el Chimú, Chancay, Ica-Chincha, etc., de acuerdo a los nombres que suelen darles los investigadores.

Luego sobreviene, por medio de un proceso de conquista imperial a todas las etnias en la sierra y en el litoral costero, la dominación incaica. El esquema cusqueño de gobierno se implantó creándose el Tahuantinsuyo.

La metalurgia empleada en esta enorme construcción política procedía de muy viejas tradiciones regnícolas. Viniendo a la averiguación del metal oro en esta parte de la prehistoria y tratando de cerrar los ojos ante la deslumbrante visión de sus maravillas, se observa claramente las fases pibotales de la técnica áurea. Y, resumiéndolas, adjudicaremos a la Sierra la remota privacía, quizás descubrimiento, en el manejo de este metal; y a la Costa, posteriormente, el altísimo rango a que llegaron los productos de su orfebrería.

Cuando se recuerdan fechas y calidades de esta clase, vale también hacerlo comparándolas con las correspondientes a la metalística de otras partes del mundo americano.

En 1972, Joel W. Grossman en sus excavaciones del sitio arqueológico de Waywake, en Andahuaylas [1], halló entre las manos de un cadáver masculino, adulto, nueve pequeñas laminitas de oro, recortadas y martilladas, acom-




pañadas de siete pequeñas cuentas de lapislázuli; todo lo cual, con materiales orgánicos asociados e indudablemente coetáneos, al ser tratado en laboratorio fue posible fechar el hallazgo en 1.500 años radiocarbónicos a. C. Es una de las antiguas fechas a nivel continental, que refuerza la opinión de haber sido el Perú la cuna de la metalurgia áurea en esta parte del mundo.

Así también a nivel americano, la orfebrería de la Costa no tiene par. Basta para demostrarlo, los clásicos muestrarios del oro ''Chavín'', de Chongoyape; el oro ''Moche'', de Sipán y Vicús; los asombrosos conjuntos ''Lambayeque'', de Batangrande; los tesoros ''Chimú'', de las plataformas funerarias de Chan Chan, sin contar el numeroso muestrario de joyas, dijes y otros objetos, salidos del subsuelo yunga.

El establecimiento del señorío del Chimú, se llevó a cabo en los valles que rodean a la actual ciudad de Trujillo, o sea en los de Virú, Moche y Chicama, teniendo su sede fundamental en el segundo de los nombrados y en su centro sacro-funerario de Chan Chan.

Existe una crónica anónima, escrita en los primeros años del siglo XVII, en la cual se relata con hermosos rasgos leyendarios la aparición en las costas trujillanas, casi de seguro señalando a la playa de Huanchaco, de un gran jefe llamado Tacaynamo; el cual tras desembarcar, adaptarse a la tierra y comunicar su experiencia gubernativa, vino a ser para las gentes que le recibieron un egregio conductor. Su dinastía sucesoria comprendió los señores o reyes que construyeron Chan Chan y llamaron en su lengua Chimor (Chejmoer) a esa parte del valle, desde donde a lo largo de varias generaciones hicieron crecer el señorío, y aun extender su mando hasta cerca de la actual Lima, por el sur, y hasta Tumbes, por el norte.

LAM. 285. CHIMU.
Orejeras. Oro laminado, martillado y repujado. Decoración de diez cabezas antropomorfas. 12 cms.

LAM. 286. CHIMU.
Corona con cuatro plumas. Oro martillado, laminado, repujado y burilado. Plumas con decoración de personajes antropomorfos. 43.3 cms.

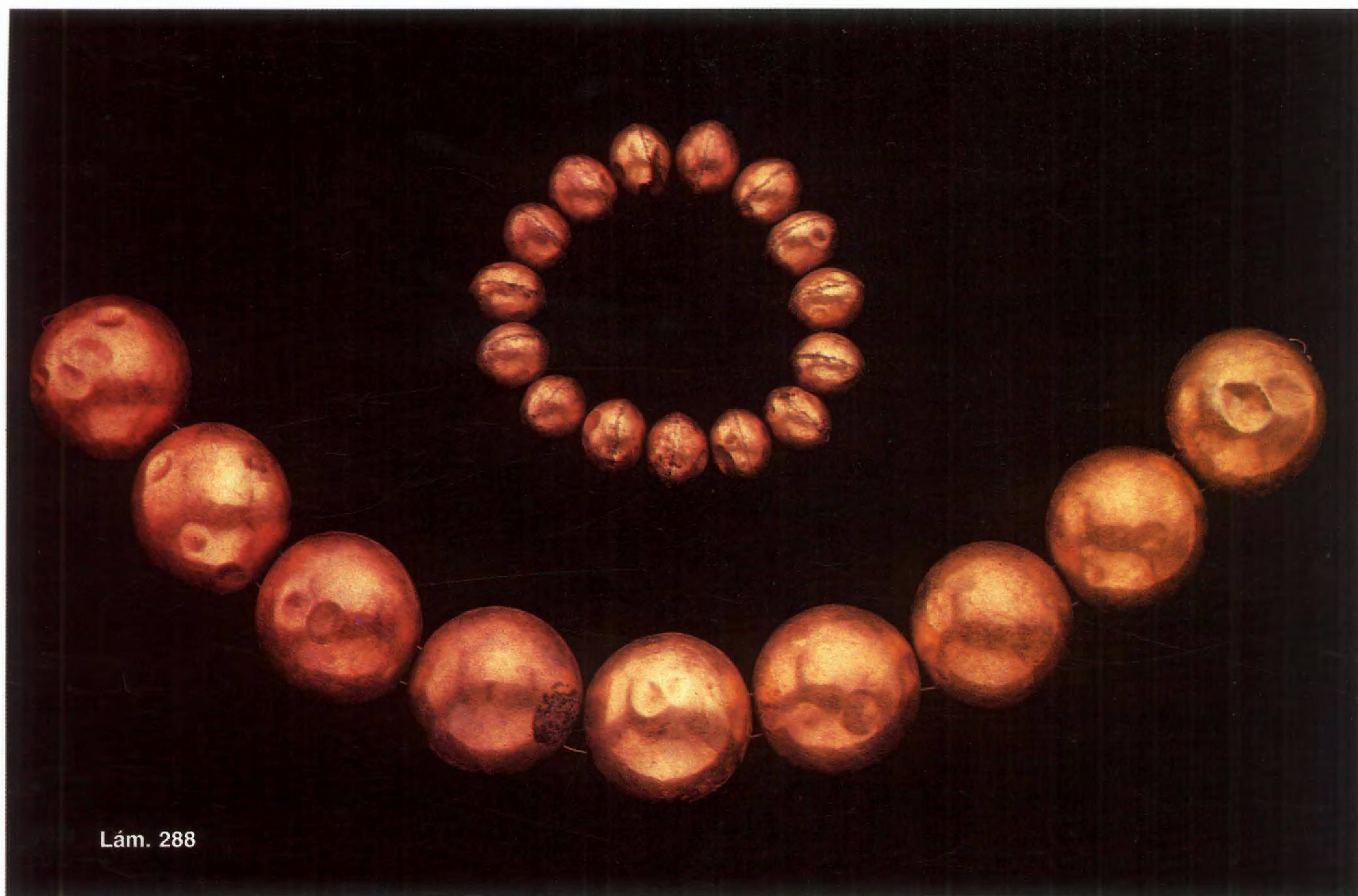


Lám. 286



Lám. 287





Vale decir que las gentes sometidas que compusieron el vasallaje de Chimor o Chimo (luego Chimú) no fueron venidas de fuera, hecho que olvidan quienes hablan de "cultura" al referirse a esta parte de la arqueología de la Costa. Descendían, en cambio, de otros antepasados yungas, nacidos y muertos en la región en innumerables siglos. Tacaynamo, o lo que represente, viene a ser una minoría de elite política, incapaz por sí misma, como pueden deducirlo los antropólogos, de crear dicha supuesta "cultura".

En la región existían propias e inveteradas tradiciones culturales que pudieron ir cambiando de patrones por obra del tiempo o de factores que nos son absolutamente imprecisos: la tradición Formativa, la tradición Moche, la tradición Lambayeque, la tradición Tiahuanacoide.

Todos estos elementos habría de considerárseles, si se llegara al caso de hablar sobre alguna disciplina verdaderamente cultural, en razón de su uso para la unidad política y señorial que crearan Tacaynamo y su descendencia.

Hemos discutido en la cátedra y en las reuniones académicas sobre si hubo o no una cultura Chimú, y no hemos encontrado hasta hoy las pruebas de su certeza. Después de años de observación, terminamos por aceptar que en vez de una "cultura", cabría hablar de una "civilización Chimú".

Esto se aprecia mejor, por ejemplo, en el manejo de su metalurgia, enfatizando obviamente en la orfebrería, de la que hay mucha y, por tanto, mejor documentación.

Para el criterio común ha de parecer un tanto exagerado. Pero en cuanto recordemos que, por mucho tiempo, en una vasta bibliografía más o

LAM. 287. CHIMU.
Pectoral con hombreras trapezoidales. Oro laminado, repujado y recortado. Decoración de figuras antropomorfas y zoomorfas. Parte inferior bordeada de 30 hojas redondeadas.
49 x 20 y 18 x 8 cms.

LAM. 288. CHIMU.
Collar y pulsera en cuentas de forma esférica. Oro laminado, repujado y soldado.
4 x 2 cms.

LAM. 289. CHIMU.
Ornamentos. Oro laminado, repujado y burilado. Grupo de cuentas que formaban pectoral, decoradas con personajes típicos vistos de perfil.
92 x 18 cms.



Lám. 289



menos antigua, se ha ido considerando todo el rico y original conjunto de creaciones tecnológicas de la cultura Lambayeque, de que ahora también hay mucho a la vista, dándolo inadvertidamente por perteneciente a lo Chimú (que es posterior en el tiempo, como se sabe), se aclarará esta gratuita asignación, devolviéndola en el conocimiento arqueológico a su verdadera cronología y legitimidad.

Debe detenerse en el estudio de la prehistoria de la Costa Norte el seguir viendo como productos Chimú, que es del siglo XII, las máscaras áureas de Batangrande, sus petos con lentejuelas, brazaletes, ajorcas, figuras de brazos, manos y uñas, cabecitas antropomorfas, cuentas de collar, vasos incrustados de turquesas o lapislázuli, vasos llanos, cintas jerárquicas para usar en la frente, réplicas áureas de cerámica cultista, dijes y, en fin, toda una numerosa y restante parafernalia, íntegra en oro, propia, como se sabe, cuando más del siglo IX o X. d.C.

Las gentes llamadas Chimú también tienen de todo esto, pero en uso cronológico posterior. Son hechuras de técnicas heredadas. Podría con justicia ponderarse la abundante producción a que llegaron, y, asimismo, enfatizar el uso que hicieron de algunos símbolos mágico-funerarios propios y particulares, o la aplicación funcional de diferentes objetos de vajilla destinados incomprensiblemente a ciertos usos ritualistas o domésticos; sin que nada de tal hubiera estado en boga unos cien años antes, a estar por las excavaciones científicas del litoral.

En favor de la orfebrería Chimú es justo admirar que a la par de su posible creciente complejidad eclesiástica o palaciega, aumentase la producción

LAM. 290. CHIMU.
Vasija. Oro martillado.
8 x 5 cms.

LAM. 291. CHIMU.
Plato. Oro martillado y burilado. Decoración de deidades y figuras zoomorfas.
29.5 cms.



Lám. 291



Lám. 292





en cantidades mucho más grandes que en las culturas antecedentes, cuya abundancia sorprende en los museos y las colecciones peruanas y extranjeras. Siendo la manifestación de un fenómeno eminentemente social, no cabe aquí discutirlo sino, por el contrario, señalarlo y elogiarlo por la aparición de un alto artesanado.

La importancia del tratamiento del oro durante dicha época Chimú estriba en la magnificación cualitativa de las técnicas de joyería; trasmitidas a sus orfebres por el tradicional especialismo costero. Cuanto de admirativo hay en la metalística fina del Formativo, de Moche y de Lambayeque (y a través de este último, de Vicús), podrá verse repetido en los tiempos Chimú: fundiciones, dorados, lisados, bruñidos, incrustados, piezados, escultóricos en bajo, plano y alto relieve, calados y *a la cire perdue.*

En esta etapa tardía siguió siendo el oro el metal sacro por excelencia, destinado a los dioses y a quien de ellos leyendariamente procediese. No hay, que sepamos, ídolos de oro macizo, pero sí de láminas finamente procesadas a martillo o buril. Hermosos vasos calados para el culto, como los de la colección Rafael Larco Hoyle, en Lima; máscaras, más cortas y menos hieráticas que las de Lambayeque; penachos con coronas o winchas; muñequitos ofrendatorios; sujetadores y alfileres decorados en sus topes con pequeñas figuras antropo y zoomorfas; una vastísima gama de cuentas para ropa (apliqué) o collares, con bolitas bruñidas, lisas y microscópicamente repujadas; orejeras de largos tubos cilíndricos, decorados con diseños de exquisitas particularidades, y rematados en un extremo con un disco, repujado unas veces, otras incrustado piedras finas y semifinas, o figurillas en relieve; cuencos (''cocos''), platos, fuentes, cuchi-

LAM. 292. CHIMU.

Orejeras. Plata y oro laminado, repujado, recortado y soldado. Representación de personaje frontal con tocado semicircular rodeado de figuras zoomorfas típicas de la cultura Chimú.
12 cms.

LAM. 293. CHIMU.

Orejeras. Oro laminado, repujado y calado. Representación de personajes antropomorfos flanqueados por figuras zoomorfas.
8.2 cms.

LAM. 294. CHIMU.

Corona. Oro laminado, repujado y burilado. Decoración de figuras zoomorfas.
19 cms.



Lám. 294



llos ceremoniales y cotidianos: inacabable catálogo de temas y formas del esplendor Chimú.

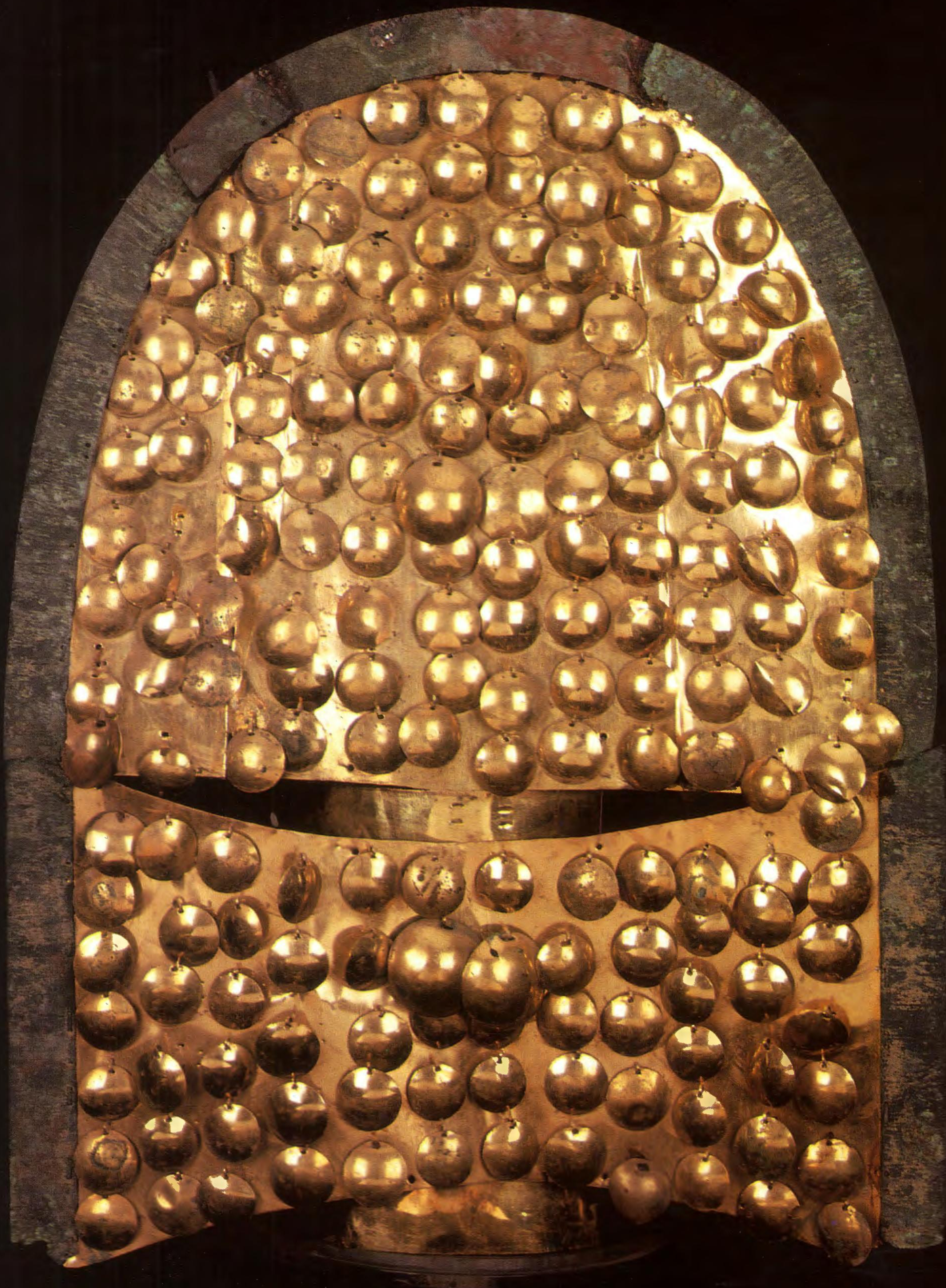
Un atento observador del material de la Costa Norte reparará, sin duda, en que si cuantitativamente parece hubo mayor producción de items en oro, mucha parte de los excelentes ''preciosismos'' obligatorios en las joyas ritualistas de Chavín y Moche no se cumplen por el artesanado Chimú. Hay una evidente curva de caída, fácil de establecer, entre el esteticismo de los orfebres Moche y el pensamiento de sus posteriores colegas en la Costa. Se puede establecer con plena seguridad en base a numerosos objetos áureos de las diferentes épocas culturales y sucesivas, la línea descendente de la obra Moche a la obra Lambayeque, y, luego, de ésta a la posterior obra Chimú. El metal sacralizado es el mismo; las funciones iguales, sean para imprecar o conjurar; la voluntad de ofrecimiento religioso, con semejantes voluntades y esperanzas.

Una manera fácil de suponer respuestas al fenómeno sería atribuir al artesanado de la Costa una progresiva decadencia. Pero si observamos la equiparidad de la curva con la adjudicable a su cerámica, vestuario sacerdotal y figuras de sus dioses, en donde también el esteticismo representado decae de manera notoria, de Moche a Lambayeque y de éste a Chimú, habrá que pensar si no estamos frente a un proceso de cambio teológico, dentro del cual se quisiera acercarse más a los dioses, o al dios, por oraciones en vez de objetos perfeccionistamente trabajados. Y en esto, no cabe duda, tiene que ver la fusión serrano-costeña del Horizonte Medio.

Por tal razón, el fenómeno no puede ser juzgado ligeramente como ''el agotamiento de la gran corriente estilística, que ha perdido mucho de su

LAM. 295. CHIMU.
Ornamento. Oro laminado, repujado y recortado. Representación de cabeza antropomorfa, rodeada de cabezas de aves.
6 x 6 cms.

LAM. 296. CHIMU.
Corona con gran penacho frontal. Oro laminado y recortado, con aplicación de lentejuelas y bisel de plata con restos de plumas azules.
56 x 37 cms.



Lám. 296



originalidad'' 2, porque de hacerlo se caería en el error de aplicar reglas de interpretación puramente occidentales, estrechamente esteticistas, olvidándose de la naturaleza paleo-antropológica que le caracteriza.

Hay otro caso, semejante al arriba expuesto, en la historia de las ideas vinculada a la de las artes. También aquí se nota el aparente idéntico contrasentido, aplicando la igual medida crítica de la regla esteticista; como ejemplo, ya lo hemos usado en una anterior publicación, mas su violento claro-oscuro conceptual puede nuevamente servir aquí.

La religión de los romanos por herencia griega manifestaba sus cultos mediante muy bellas imágenes en mármol y oro, marfil y plata, utilizando una estética formal hasta el punto de perseguir en ella la suma hermosura carnal, aun a través del desnudo venusiano o apolíneo. Los artistas greco-latinos habían llegado al ápice de la euritmia, creando y utilizando la suprema ''medida de oro'' para sus obras.

Ahora bien, con la aparición de la ética religiosa judeo-cristiana y su universalización, desaparece el canon clásico de la belleza corporal, y poniéndose de lado a la carne, que se acaba y pudre, se vuelca la preferencia del arte por un feísmo altamente representativo, algo así como el expresionismo más antiguo, propio del conmovedor intento catacumbario, seguido a continuación por las imágenes en bulto y el dibujo tan disforme de las vírgenes y de los Cristos medioevales.

En el orden de las ideas, vale decir la filosofía monoteísta y animista, ¿Sería posible calificar a esa época en razón de su arte, como ''decadente''?

LAM. 297. CHIMU.
Orejera (vista frontal y lateral). Oro laminado y repujado. Decoración de figuras zoomorfas. 10 cms.

LAM. 298. CHIMU.
Plancha en forma de UNKU. Oro laminado, repujado y remachado. Decoración de formas estilizadas.



Lám. 298



Algo parecido podría haber ocurrido en la prehistoria tardía del Perú. Una muestra de lo que sucediera en el arte representativo del Chimú está en el aparente pase, voluntariamente asumido, desde la herencia del vaso retrato Moche, y tantas otras maravillas escultóricas, a una nueva cerámica notoriamente descuidada en la mayoría de los casos.

Al margen de estas especulaciones, la orfebrería áurea de esa secuencia prehistórica siempre producirá admiración y encanto a todos los que la estudien o meramente la contemplen. Las obras de ese género presentadas en este libro expresan mucho más de lo que sobre ellas pudiera escribirse, porque para ciertos grados de belleza técnica y formal, no alcanzan las palabras.

El metal para laborear estas maravillas fue obtenido de la misma manera que ya se conseguía desde fases muy anteriores de la prehistoria costeña, o sea de innumerables trozos de oro, en diferentes tamaños rústicos, arrastrados desde las partes altas del territorio por las corrientes de los ríos. Hoy día en sitios aparentes de tierras bajas, yungas, continúa haciéndose así; y en las que tienen pobreza de riego o ausencia fluvial, se comercia el precioso metal con gentes en cuyo suelo sí lo hay. De esta manera también se hizo antiguamente. Se ha encontrado oro de Tumbes, por ejemplo, en sitios arqueológicos de Lambayeque y Trujillo.

La enorme complejidad que hubo de tener la minería impidió su extensa explotación, como pasó en la ceja de la Costa, donde la mayor parte de las pocas vetas locales casi pasaron desapercibidas.

Podría dividirse para su estudio la copiosa obra en oro que proviene del tiempo Chimú, en los rubros siguientes:

LAM. 299. CHIMU.
Dije. Oro fundido a la cera perdida. Representación de personaje arrodillado.
2 cms.

LAM. 300. CHIMU.
Plato. Oro martillado y burilado. Representación de tres cabezas antropomorfas estilizadas y decoración geométrica y zoomorfa.
30.8 cms.



Lám. 300



I — Parafernalia religiosa: Ornamentos para esplendor de las imágenes sacralizadas, y utensilios del culto eclesiástico.

II — Parafernalia clasista: Joyas del atuendo personal de la sangre aristocrática, variotípicas, y láminas con y sin figuras, para el ''aplique'' en el vestuario.

III — Parafernalia de los muertos: Reunión convencional de ajuares destinados para las tumbas, asociados al cadáver mediante circunstancias aún no conocidas. Cada ajuar depende en su riqueza de la categoría del difunto.

IV — Parafernalia cotidiana: Objetos de particular representación, o conmemorativos: amuletos, dijes asociados a costumbres y a supersticiones.

Cuando se produjo la conquista española, la copiosidad de los joyeles destinados a los muertos en esta parte de la Costa Norte exaltó indescriptiblemente la imaginación popular de los recién llegados, creándose de entonces, y hasta ahora, la tradicional sinonimia de Chimú y riquezas fabulosas. Así, desde los comienzos de esa conquista, los destapes áureos fueron absolutamente cegadores. Raúl Porras citando las fuentes coetáneas nos señala uno de los primeros (después habrá muchísimos más) hallazgos de la vieja riqueza yunga de Chan Chan: ''un deslumbrante e irisado conjunto de objetos de oro, de plumas y de perlas... una almohada cubierta de perlas, una mitra de perlas y un asiento en cuyo espaldar había borlas de perlas que ceñían cabezas esculpidas de pájaros''.

LAM. 301. CHIMU.
Pareja de músicos. Oro martillado, repujado y soldado. Representación de personajes portando tambor, trompeta y sonaja.

LAM. 302. CHIMU.
Vaso en forma de pato. Oro laminado, martillado, repujado y soldado.
18 x 14 cms.



Lám. 302



Aquella sinonomía entre Chimú y el prodigioso metal ha alcanzado hasta nuestros días, y aún penetra arrogante y fresca por todas partes, prohijando la leyenda y sugestionando una vasta cantidad de fantasías, algunas con sus ribetes de pintoresca erudición, como aquélla que ha querido ver el oro hasta en los nombres. Así, tomando distraídamente el significado de *xllang*, que en lengua mochica lambayecana quiere decir ''oro'', se quiere ver en Chan Chan, capital chimú y centro de la lengua *quingnam*, una equivalencia, supongo que fonética, de *xllang xllang* (en mochica ''oro-oro'' o ''sol-sol'') con el signo de ''abundantes riquezas'' para nominar la misteriosa y admirable capital de aquel Señorío prehispánico.

Durante el último tercio del siglo XV, habían ocurrido en el sur serrano del Perú numerosos acontecimientos importantes entre las etnias quechuas y aymaras que lo poblaban, de cuyo resultado, en parte por las guerras victoriosas, en parte por una sabia diplomacia, surgió predominante el Señorío de la región del Cusco sobre todos sus vecinos. Luego habían sido éstos sujetados a la regla de gobierno y mando de los vencedores, definitivamente, apareciendo entonces de esta manera el grandioso Imperio de los Incas.

Observando a través de sus técnicas políticas, religiosas, económicas, artísticas y administrativas (que no se tratan aquí, obviamente), se hace presente en ellas la inspiración y pilotaje de una elite de gran calidad axiológica, teoría de gobierno que invisten los dinastas, los sacerdotes y los funcionarios, todos ordenadores y conductores para una inmensa población imperial.

De hecho, sus caudillos, primero simples Sinchis, como cualesquiera de los curacas del Perú, lograron el masivo reconocimiento de ser tenidos como los

LAM. 303. CHIMU.
Vaso en forma de copa. Cobre martillado, laminado y enchapado en oro.
11 cms.

LAM. 304. CHIMU.
Tupu o pluma. Oro laminado y recortado. Decoración zoomorfa.
33 x 8 cms.



Lám. 304



hijos de Dios y, en consecuencia, luego de haberse operado en el consenso popular la transformación ideológica dando paso a una religión, sacralizándose así a la familia imperial, sobrevino lógicamente la ciega obediencia de la gleba.

Por suerte, siendo un hecho casi imposible de hallar repetido en la prehistoria del mundo, sea donde quiera que se busque, aquí la elite incaica estaba convencida en asumir y muy entrenada en practicar auténticas reglas morales, hijas de una extraña y excelsa ética que regía la existencia personal en la vida externa y en la privacidad. El Incario y sus gobernantes se nos aparecen como un mundo imbuido, por encima de las debilidades humanas y rutinarias, que no tienen edad, con responsables y raras sobriedades existenciales.

Hasta que ocurriera la conquista del Chimú, el comportamiento suntuario del régimen cusqueño es sobremanera parco y austero. Lo declaran a todas luces su arte y las disciplinas científicas que usara. Así, en la metalística emplean abundante cobre y bronce para los artefactos agrícolas, guerreros y de uso familiar cotidiano; para la vida suntuaria tan sólo una escasa joyería, de más símbolo y menos costo, en el oro y también en el diseño, exclusiva para la clase directora. Bien es cierto que el problema principal radicó en las dificultades de obtención del oro, pues, salvo casos raros, su producción procedería toda de la industria extractiva o minera, para cuya explotación se requería la solución previa de innumerables problemas.

Pero fue después de la toma de Chan Chan cuando el Imperio efectivamente se dora, apareciendo entonces la costumbre acumulativa de atesorar el rico metal en polvo y en barretas y barretones. No sólo se transportaron al Cusco en señal triunfalista prisioneros, tejidos, lapidaria y gruesas cantidades

LAMS. 305-306. CHIMU.
Ornamentos. Oro laminado, repujado y calado.
Representación de personajes en posición frontal.
15 x 14 y 6 x 3 cms. cada uno






Lám. 306



de recursos naturales, sino también, de preferencia, inmensas rumas de objetos de oro y plata.

Pensamos que este constante traspaso de obra bellísima y espectacular hizo variar los gustos de los vencedores, y que tomaron en esto, como en otras conductas, la moda del Chimú. Casi toda la parafernalia áurea de estilo incaico que se guarda en museos y colecciones privadas, es de hechura tardía, coetánea de los momentos mas gloriosos del Imperio, inmediatamente después del asalto y la conquista del territorio yunga.

Había sido célebre el fulgurante atesoramiento de riquezas en Chan Chan, tanto en vajillas, arte cortesano, objetos rituales y joyería personal; pero en el mismo orden, nada podía superar las cámaras plenas y selladas, donde los dinastas ya difuntos se acompañaban, si cabe la palabra, de sus propias pertenencias para el gran viaje a la eternidad.

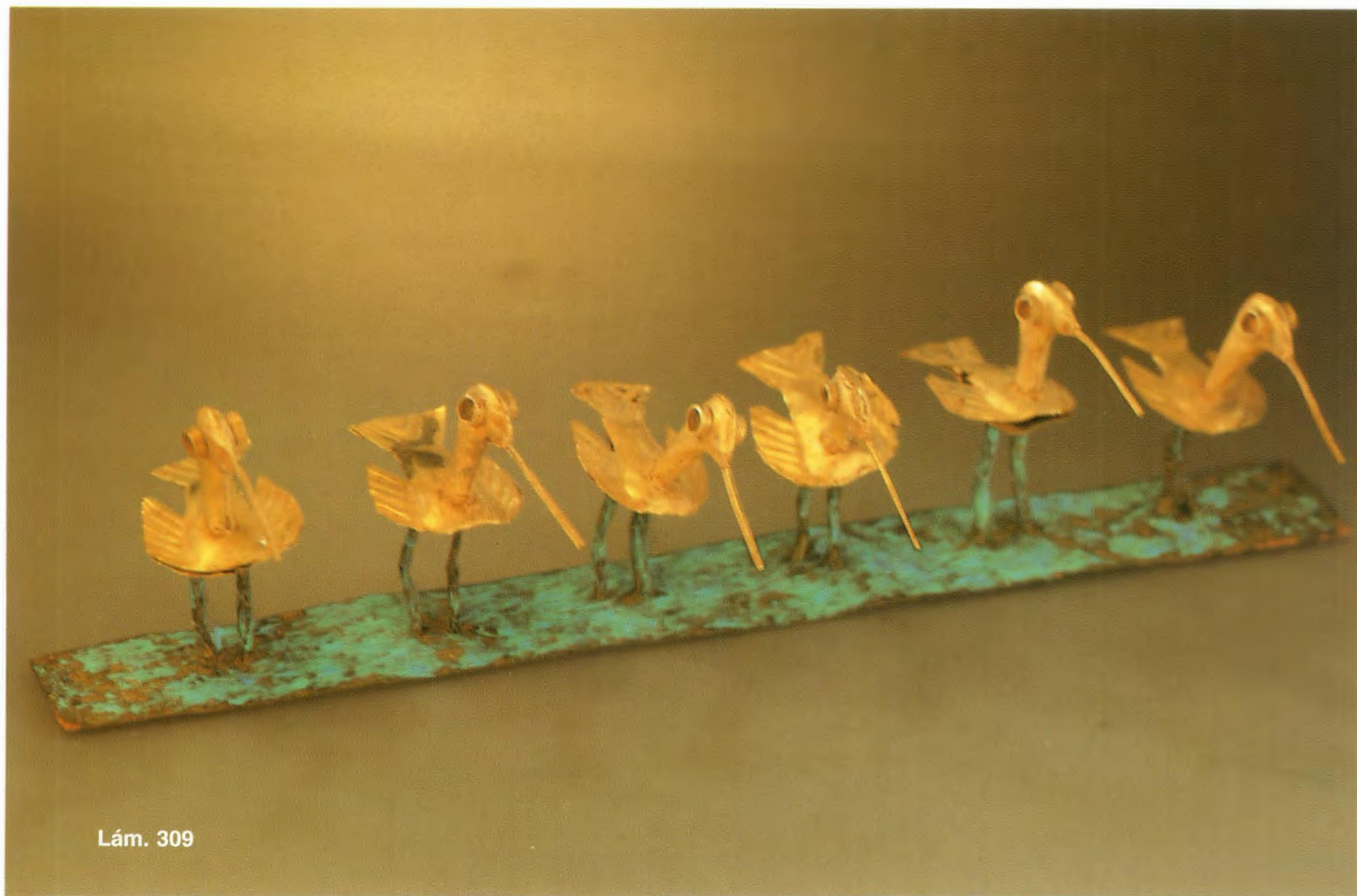
Ahora bien, habiendo conquistado los soldados cusqueños casi todo el territorio llamémosle nacional para prefigurar al Perú, estando a las finales de su campaña sobre Chachapoyas y luego de haber ocupado el Señorío de Chincha (rico y costero, casi tanto como el Chimú) sólo restaba derrotar al Chimú Cápac, el más importante y valioso feudo de entonces. Tocó vencerlo a los generales de Túpac Inca Yupanqui y no obstante que la guerra fue cruenta, al fin cayó Chan Chan con su rey. Después que los incas sometieron a la sacra metrópoli yunga, la vaciaron. El saqueo de sus riquezas era una fresca tradición al momento en que recogían los cronistas españoles datos para sus escritos. Lo que ellos reprodujeron hoy se comprueba por nuestros arqueólogos.

LAM. 307. INCA.
Ornamento. Oro laminado, recortado, repujado y soldado. Decoración de seis aves.
21 cms.

LAM. 308. INCA.
Máscara. Oro laminado, repujado, recortado y remachado. Restos de pintura de cinabrio.
38 x 34 cms.



Lám. 308



Tras la derrota del estado Chimú con la rendición de Chan Chan, sobrevino la ocupación de sus territorios anejos y los de las etnias con que mantenía alianzas. En todos los sitios epónimos hubo de repetirse el despojo de los tesoros oficiales, predominantes del rico metal. Poco tiempo después, los soldados quechuas señoreaban y empezarían a recolectar los botines y cupos en Tumbes —donde construyeron una excelente fortaleza—, Piura, Jayanca, Cinto de Lambayeque, Saña, Jequetepeque, Lloc y el espléndido valle de Chicama. En este último lugar consta el asentamiento de un cuartel general Inca para la administración y vigilancia de la tierra ocupada, no sabemos si para toda la Costa o únicamente para aquella parte del litoral.

Hubieron de quedar sorprendidos los amautas imperiales por el extraordinario adelanto de la metalistería yunga, puesta de manifiesto con la llegada al Cusco de tanto y tan bueno, procedente de las requisas victoriosas hechas en la guerra de la Costa Norte; pues, estimulados inteligentemente, dispusieron a través del mandato del emperador, se trasladaran, a manera de mitimaes, numerosos artífices vencidos, para establecerlos en el Cusco y en las cabeceras de varias provincias del Imperio. De esa manera salieron de sus playas nativas muchos artesanos metalúrgicos para fijarse en barrios especiales tanto en la capital imperial, como en otras partes del Centro y Sur.

Desde entonces se hizo patente la enseñanza, el refinamiento técnico y la producción de sofisticados objetos de oro por todo el Tahuantisuyo. De sistemas de labor orfébrica muy simples, abastados y de pequeño formato, señaladamente propios de la industria áurea del sur serrano, anteriores a la gran época imperial, se fue pasando a la magnificencia casi barroca y finísima cuyas muestras encontraron los españoles por todas partes.

LAM. 309. INCA.
Ornamento. Cobre y oro laminado, recortado, repujado y remachado. Decoración de seis aves.
21 cms.

LAM. 310. INCA.
Personaje. Oro laminado, martillado, soldado y pintado.
22 cms.



Lám. 310



Lám. 311



Lám. 312


Lám. 313


Lám. 314

Esto lo relata mejor un gran profesor de ciencias históricas, de quien proviene la cita siguiente: ''Todo el esplendor de la industria metalúrgica costeña fue anterior a los Incas. Es ya axioma arqueológico que los descubrimientos técnicos de los aurífices yungas —como la aleación del oro nativo y de la plata bruta y las aleaciones cupro-argentíferas— así como los primores de la orfebrería costeña, fueron asimilados tardíamente por los Incas, en el siglo XV, después de conquistar el litoral'' 3.

Teniéndolo en cuenta, si se debiera hacer una revista muy general de los procedimientos empleados en la época de los Incas para el laboreo del oro cabría referirse al martillado, para producir láminas delicadas y exquisitamente lisadas, sobre que reproducir, al gusto, por medio de moldes presionados 4, incisiones o pulcros recortes de figuras simbolistas o grecas de índole mágica; al fundido, descubierto según parece, desde la antigüedad Moche; el recocido, la aleación, los varios métodos para dorar; la impostación de elementos diversos; junturas, algunas tan notables, como las producidas por pequeños clavos, método que ya se empleaba en los tubos áureos de Vicús, siglos antes; y, fuerza es detenernos, las soldaduras de vario tipo, muchas veces pulquérimas, obras de la paciencia y del genio artesanal.

Es muy probable que el oro puro fuera el primer metal fundido en el período Moche, según lo piensan los especialistas. Después se aplicó este proceso a la plata y al cobre, más tarde a diversas aleaciones y, por último, al bronce 5.

La obra artesanal de los aurífices Incas, bien fueran éstos yungas verdaderos o sus hijos y alumnos, brilló también en la técnica de la tumbaga o punin,

LAM. 311. INCA.
Vaso. Oro martillado y repujado. Representación de cabeza zoomorfa portando collar.
18.5 x 8.00 cms.

LAM. 312.
Copa. Oro martillado y repujado. Decoración de dos cabezas zoomorfas.
30 x 8.3.6 cms.

LAM. 313. INCA.
Vaso. Oro martillado y repujado. Representación de cabeza antropomorfa.
19.8 x 7.2 cms.

LAM. 314. INCA.
Vaso. Oro martillado y repujado. Decoración de cabeza zoomorfa.
35 x 9 cms.



Lám. 315



hermosa mezcla de oro y cobre, cuyo brillo y ductibilidad la hicieron muy usada en el viejo Perú.

El tema constituye una fascinante materia para que se puedan emprender estudios del mayor interés. En la Pontificia Universidad Católica de Lima se ha empezado a hacer trabajos de análisis y experimentación en la metalística procedente de la prehistoria tardía, y por la honesta seriedad de sus primeros logros cabe esperar una escuela especializada sobre la materia. En la actualidad se busca comprobar una técnica especial muy semejante a la denominada *mise en couleur*, procedimiento conocido en Europa, por medio del cual se fabricaba en el viejo Perú una aleación de oro y cobre, tratándose luego la obra en facción untando la superficie con el jugo de cierta planta, capaz de disolver el cobre; ocurrida esta separación se limpiaba la pieza de excrecencias, bruñéndola prolijamente y, entonces, aparecía de oro puro.

Es natural que en el ápice de su grandeza, resultara el oro magnificado, mitologizado, supremamente representativo de lo divino en la mentalidad y el uso ritualista del Imperio. Por una extraña identidad, así ocurre en el mundo prehistórico universal, con muy escasas excepciones, generalmente ocurridas en tierras muy pobres del rico metal.

"El oro se convierte para los Incas en símbolo religioso, señal de poderío y blasón de nobleza. El oro, escaso en la primera dinastía, obtenido penosamente de los lavaderos lejanos de Carabaya, brilla con poder sobrenatural en los arreos del Inca —en el tupayauri, los llanquis u ojotas de oro, la chipana o escudo y la parapura o pectoral áureo—, y se reserva para las vasijas del templo y la lámina de oro que sirve de imagen del Sol, colocada hacia el Oriente, que

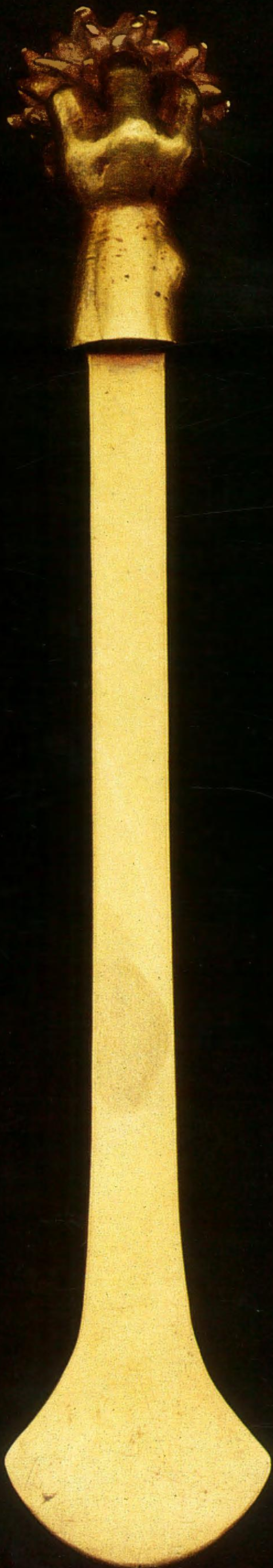
LAM. 315. INCA.
Vaso. Oro martillado y repujado. Representación de cabeza antropomorfa.

LAM. 316. INCA.
Ornamento frontal. Plata y oro laminado, calado, recortado y enchapado con la técnica del martillado. Decoración zoomorfa.
17 x 7 cms.

LAM. 317. INCA.
Vaso en forma de venado. Plata y oro martillado, repujado y soldado; astas de tres puntas de cobre fundido con anillos de oro.
21 x 17 cms.



Lám. 317



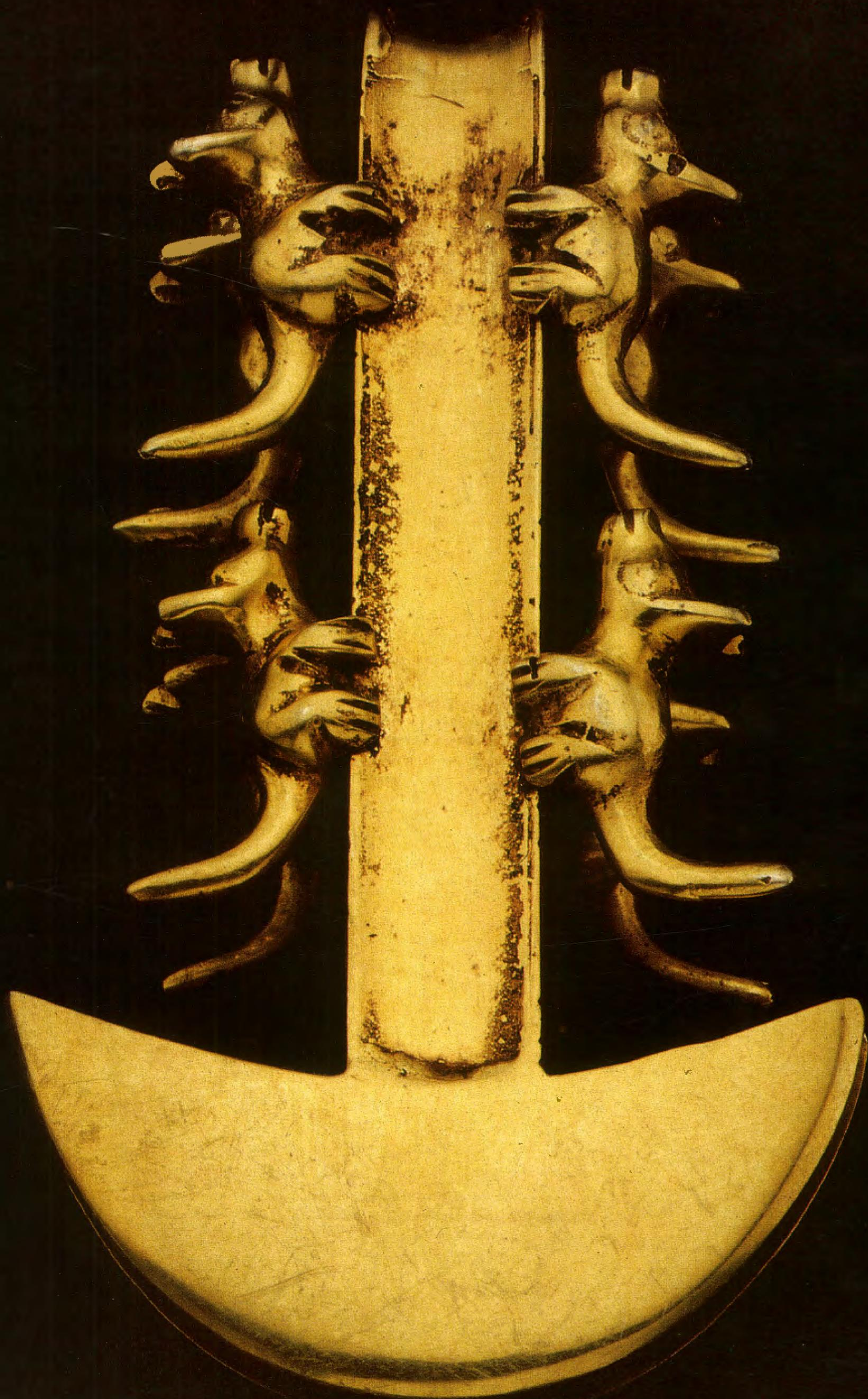
Lám. 318

LAM. 318. INCA.

Tumi. Oro fundido a la cera perdida. Representación de mano agarrando concha spondylus.

LAM. 319. INCA.

Pinza. Oro fundido. Decoración de ocho figuras zoomorfas.



Lám. 319



debe recibir diariamente los primeros rayos del astro divino y protector. La mayor distinción y favor de la realeza incaica a los curacas aliados y sometidos, será iniciarles en el rito del oro, calzándoles de ojotas de oro y dándoles el título de apu. Y los sacerdotes oraban en los templos para que las semillas germinasen en la tierra, para que los cerros sagrados echasen oro en las canteras y los Incas triunfasen de sus enemigos'' [6].

Apunta Disselhoff que los orfebres cusqueños alcanzaron a manifestarse con propias maneras, al punto de diferenciarse de sus colegas costeños. Se refiere ello de preferencia al realismo simple de la llama y de sus pequeñas figuras humanas, tan distinto de las temáticas del litoral [7]. Asimismo los distingue el fino embutido de varios metales en una sola pieza, o mostrando una gran afición a decorar los vasos ceremoniales con una combinación, abstracta al parecer, de oro y plata. En conjunto, por lo general, los vasos y copas áureas fueron hechas con una línea simple, de gran elegancia.

Conviene recordar aquí nuestro supuesto de la sucesiva pérdida del dibujo decorativo, no sólo en la época Inca sino también en la Chimú, si se les compara con las anteriores obras de otras secuencias arqueológicas, y la interpretación que arriesgamos de haber sido sustituida progresivamente la sensual y hermosa tendencia barroca, hecha toda simbolismo en lo Chavín, y de cautivante naturalismo en lo Moche, canjeándose durante el desarrollo del pensamiento religioso indígena, ocurrido en la Costa a partir del llamado Horizonte Medio, por un culto menos interesado en la belleza formal y más en la misteriosa grafía de las formas sacras, evidencia de una indudable búsqueda

LAM. 320. INCA.
Figurina. Oro fundido. Representación de personajes masculinos y femeninos.
5, 5.5 y 6 cms.

LAM. 321. INCA.
Figurina. Oro laminado, martillado y repujado.
24 cms.



Lám. 321

filosófico-religiosa, quiero decir de una teología con mayor espiritualidad. Nada se acomodaría más a ello que la simple línea en el diseño, tal como se ve en el arte religioso Inca.

En vez de enriquecer opulentamente con lujo y sensualidad los objetos de los ajuares fúnebres, habría surgido la idea necesaria de una espiritualización. Por eso, mirando los objetos de oro de la prehistoria tardía, entendemos bien a Wendell C. Bennett cuando, a su vez, los ve representando su época como aún muy activa; pero, para su concepto, ya falta de personalidad $_8$. Nos parece intuir el por qué. No es que represente una decadencia, porque se conocían y usaban técnicas refinadísimas y después de la conquista de la Costa abundaba el metal, potable en inmensa proporción. Lynn T. White Jr. dice que la relación de un pueblo con su medio depende mucho del estado de su tecnología; lo que no excluye que si cambia su exquisitez decorativa, agregamos, la causa o las causas puedan tener otra procedencia.

Al momento de la entrada de los europeos españoles en el Cusco incaico, el alhajamiento de la capital era, en realidad imposible de describir. Algunos años después, reconstruyendo con relatos de informantes indios y conquistadores que lo habían visto, Cieza de León dice tenía por cierto que "ni en Jerusalem ni en Roma ni en Persia ni en ninguna parte del mundo... se ha juntado en un lugar tanta riqueza de oro y plata y pedrería", como ocurriera ahí. Todo el grandioso mito de lo incaico está transido de oro, desde la barreta de Manco Cápac, con la cual se fundara el Cusco, hasta la *tiana* de Atahualpa, de oro macizo, embutida de esmeraldas, perlas y otras piedras preciosas, suntuoso trono que fuera a dar a manos de Pizarro.

No hay cronista del siglo XVI que no describa con exaltación cuanto apenas podían haber visto, superbos elogios no nacidos de la propaganda, porque carecía de utilidad ponerse de acuerdo para deformar funambulescamente, mas sí, exprimiendo el lenguaje, para comunicar las maravillas que tanta gente certificaba.

Pocos años más tarde, tras haber leído aquellos relatos, aprovechó Garcilaso Inca de la Vega para repetirlos, dándolos por pálidos e incompletos, empleando esta vez mejores referencias que por su ilustre sangre y mejores informantes tenía.

El Inca mestizo enfatizó la descripción del templo mayor, el Coricancha, dedicado al dios Sol, mucho más rico que las ya riquísimas tumbas-palacios de los Incas fallecidos, y más aun que la propia residencia del emperador, de por sí deslumbradora.

"(Al Cusco) —dice— la ennoblecieron aquellos Reyes lo más que pudieron con edificios sumptuosos y casas reales... y en la que más se esmeraron fue la casa y templo del Sol que la adornaron de increíbles riquezas aumentándolas cada Inca de por sí y aventajándose del pasado. Fueron tan increíbles las grandezas de aquella casa que no me atreviera yo a escribirlas sino las hubieran descrito todos los españoles historiadores del Perú. Mas lo que ellos dicen ni lo que yo diré alcanza a significar las que fueron".

"Todas las cuatro paredes del templo estaban cubiertas de arriba a abajo de planchas y tablones de oro... (en) el altar mayor tenían puesta la figura del Sol, hecha de una plancha de oro al doble más gruesa que las otras... todo de

LAM. 322. INCA. FIGURINA.
Trabajada a la cera perdida, en oro, plata y cobre.
21 cms.


Lám. 322

una pieza... era tan grande que tomaba todo el testero del templo de pared a pared... (todas las puertas) estaban aforradas con planchas de oro... por de fuera del templo (y) por lo alto de las paredes corría una azanefa de oro de un tablón de más de una vara de ancho..que abrazaba todo el templo una cuadra (era) para aposento de la Luna, mujer del Sol, toda ella y sus puertas estaban aforradas con tablones de plata'' 9.

Garcilaso describe también en ese templo los compartimentos eclesiásticos destinados al arco del cielo, leáse el arco iris, blasón de los señores Incas, ''todo guarnecido de oro'', y a los del Sumo Sacerdote y sus adláteres, que habían de ser Incas de la sangre real: ''estaba este aposento, también como los demás, guarnecido de oro de alto abajo''.

El relato del Inca mestizo es conmovedor por su verdad. ''Yo escribo —dice— lo que mamé en la leche y vi y oí a mis mayores''.

''De sus cinco cuadras —continúa Garcilaso Inca— alcancé las tres que aún estaban en su antiguo ser de paredes y techumbre. Sólo les faltaban los tablones de oro y plata''.

Absolutamente cierto, verificado por varios cronistas conquistadores que lo vieron atónitos, Garcilaso nos describe, en imagen áurea cegadora para nuestros empobrecidos ojos actuales, la maravilla interna del Coricancha, en un jardín íntegramente poblado y hecho del rico metal, donde, quizás la diestrísima genialidad artesanal de los aurífices yungas del Chimú habría alcanzado los ápices del piadoso rito del Imperio.

''Aquella huerta que ahora sirve al convento 10, era en tiempo de los Incas jardín de oro y plata, como los había en las casas reales de los Reyes, donde había muchísimas yerbas y flores de diversas suertes, muchas plantas menores, muchos árboles mayores, muchos animales chicos y grandes, bravos y domésticos, y sabandijas de las que van arrastrando como culebras, lagartos y lagartijas y caracoles, mariposas y pájaros y otras aves mayores del aire... había un gran maizal... y árboles frutales con su fruta toda de oro y plata, contrahecho al natural. Había también en la casa rimeros de leña contrahechos de oro y plata, como los había en la casa real; también había grandes figuras de hombres y mujeres y niños, vaciados de lo mismo, y muchos graneros y trojes... todo para ornamento y mayor magestad de la casa de su Dios el Sol''.

Por donde asoma lo que anteriormente hemos supuesto de las hechuras yungas, es en cuanto el Inca historiador dice que en el enriquecimiento áureo del templo trabajaban ''todos los plateros que había dedicados para el servicio del Sol (quienes) no entendían en otra cosa sino hacer y contrahacer las cosas dichas. Hacían infinita vajilla, que el templo tenía para su servicio hasta ollas, cántaros, tinajas y tinajones. En suma, no había en aquella casa cosa alguna de qué hechar mano para cualquier ministerio que todo no fuese de oro y plata, hasta lo que servía de azadas y azadillas para limpiar los jardines'' 11.

Otras crónicas también hablan de la presencia de los artífices mitimaes en el Cusco 12.

Lo que nos permite terminar de referirnos al alto grado de conocimiento técnico que se había alcanzado en los trabajos orfébricos del Incario, cuya clave general tendría el siguiente árbol de derivaciones sucesorias:





LAM. 323. INCA.
Figurina. Oro fundido a la cera perdida. Representación de auquénido arrodillado.
6.5 cms.

El arte de los metales en el antiguo Perú es un capítulo importante en la tecnología universal, de acuerdo con la frase del arqueólogo Rogger Rabines [13]. Capítulo que abarca, aproximadamente, unos tres mil años y, en buena cuenta, le da la primacía absoluta del invento en el continente americano, área tan

alejada y diferente de aquéllas en que las otras grandes tradiciones metalúrgicas del antiguo mundo se levantaron y maduraron [14].

Cuando miramos el curioso grabado del cronista italiano, el milanés Girolamo Benzoni [15], y en él leemos la rusticidad de la labor en los artífices finales de nuestra prehistoria y, luego, nos sobrecoge el absoluto esplendor de sus obras, gloria actual de museos y colecciones que las poseen, miramos tal milagro seguros de que mayor genialidad no es fácil de hallar a nivel universal.

NOTAS

1. Joel W. Grossman, *An Ancient Gold Worker's Tool Kit*, Archaeology, Oct. 1972, vol. 25 No. 4, p. 270.
2. Miguel Mujica Gallo, *Oro en el Perú*, 1959, pag. 18.
3. Ibid., p. 21.
4. Método llamado también ''repoussé''.
5. Empezó a conocerse el bronce en la Costa Norte al final del período llamado Horizonte Medio, y se generalizó su uso agrario o militar con la expansión incaica.
6. Mujica, ob. cit., p. 22.
7. H. D. Disselhoff, *The Art of Ancient America*, New York 1960, pag. 223.
8. Wendell C. Bennett and Junius B. Bird, *Andean Culture History*, New York 1949.
9. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas*, Lib. III, Cap. XX.
10. Monasterio de la Orden de Santo Domingo, edificado inmediatamente después de la conquista española del Cusco, sobre el área del Coricancha o templo Inca del Sol.
11. Inca Garcilaso, ob. cit., Lib. III, Cap. XXIV.
12. Además de Cieza de León y otros clásicos, véase el ''*Discurso de la Sucesión y Gobierno del Perú*'', anónima, publicada por Julio A. Luna, Lima 1962, pag. 44.
13. Rogger Rabines, *Oro del Perú*, EXPRESO, Lima 30 de junio de 1965.
14. Heather Lechtman, *Issues in Andean Metallurgy*, (paper 1975).
15. Carlo Radicati di Primeglio, *La Historia del Nuevo Mundo de M. Jeronimo Benzoni*, Lima 1967, pgs. 62-66.

Créditos

— FOTOGRAFIA:	*Fernando Salomón*
— LEYENDAS:	*Walter Alva* *Raúl Apesteguía*
— DIAGRAMACION:	*Araceli Moreyra*
— ASISTENTE DE DIAGRAMACION:	*Hernán Echegaray*
— DIBUJOS:	*Alberto Gutiérrez Vásquez* *Hamilton Arce Otero*
— FOTOLITOS:	*Ausonia S.A.*
— IMPRESION	*Ausonia S.A.*



ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR
EN EL MES DE MARZO DE 1999
EN LOS TALLERES GRAFICOS DE
AUSONIA S.A.



